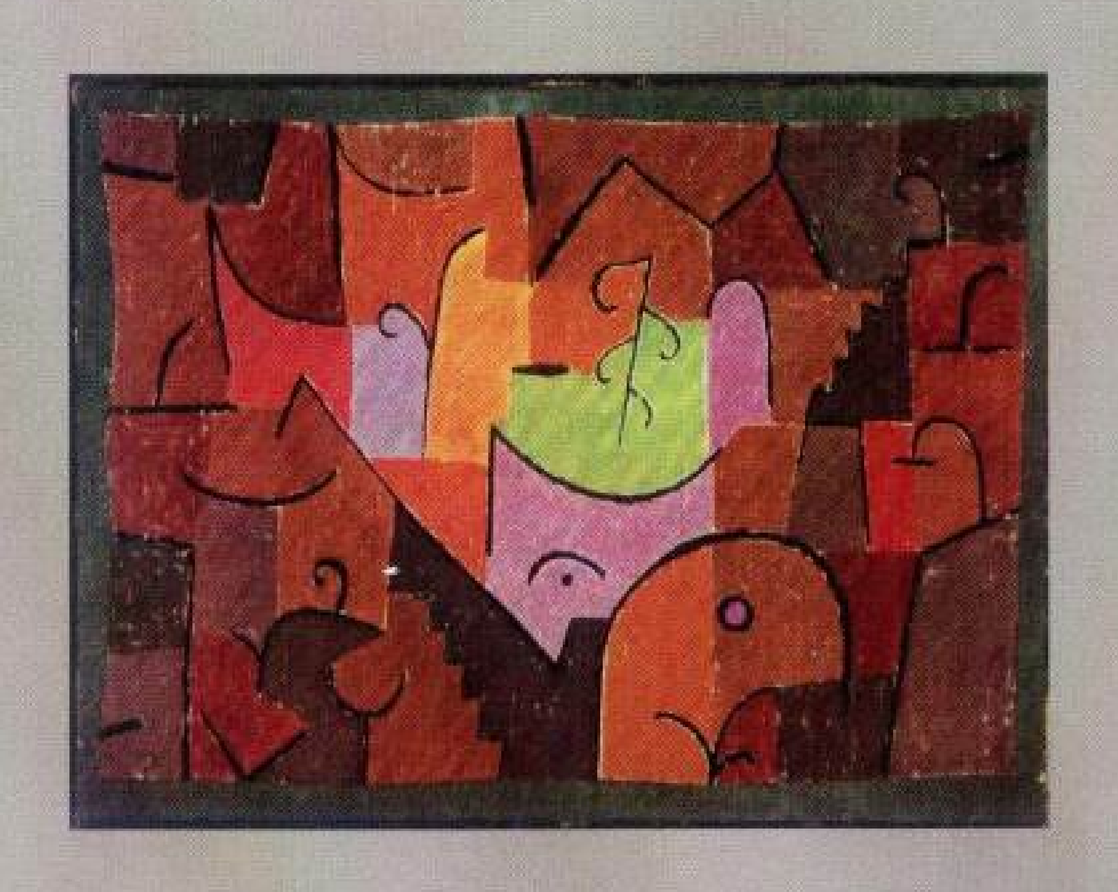
عبد الله الغَذّامي

الخطيئة والتكفير

من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق



المركز الثقافي العربي

عبد الله محمّد الغذّامي

الخطيئة والتكفير

من البنيوية إلى التشريحيّة (Deconstruction)
قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر

مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية





الكتاب

الخطيئة والتكفير

تأليف

عبد الله محمّد الغذّامي

الطبعة

السادسة، 2006

عدد الصفحات: 336

القياس: 17 × 24

الترقيم الدولي:

ISBN: 9953-68-152-X

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 2303339 ـ 2307651

فاكس: 2305726 ـ 2 212+

Email: markaz@wanadoo.net.ma

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 01750507 ـ 01352826

فاكس: 01343701 ـ 961+

عبد الله محمد الغذامي

الخطيئة والتكفير

الإهداء

إلى من تجَرع المرّ كَي يذيقني العَسل.

إلى مَن كَدح كي أرتاح.

إلى من وطئ الأشواك حَافياً كي يوصلني إلى المدرسة.

إلى أبي الحبيب.. يرحمه الله.

وَإلى مَن أحبتني فبكَت لِكل فراق.

وسَالت دموعها عَلى عتبات كل لِقاء.

إلى أمي الغالية.. يرحمها الله.

ثمرة أسأل الله تعالى أن تصدق مثل صدقكما.

عبد الله



بسم الله الرحمن الرحيم

روّضت العلوم الإنسانية نفسها، منذ قرون، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبداً، ولكن فجأة ظهر مَنفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المَنفذ هو علم اللغة (الألسنية).

ليفي شتراوس (Pettit. 74)

تستطيع الألسنية أن تعطي للأدب النموذج التوليدي، الذي هو المبدأ لكل العلوم. ذلك لأن القضية هي في الاستفادة من قواعد معيّنة لتفسير نتائج محددة.

رولان بارت (Culler 128)



الفصل الأول

البحث عن نموذج

من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction)

1 ـ نظرية البيان (الشاعرية).

2 ـ مفاتيح النص: البنيوية، السيميولوجية، التشريحية.

3 ـ فارس النص: رولان بارت.

4 ـ أفق النص (نظرية القراءة) // تفسير الشعر بالشعر.

5 ـ النموذج: الجملة الشاعرية // الخطيئة والتكفير.

* * *

1 ـ 1 نظرية البيان (الشاعرية):

عندما تكون على وضح من نهار التاريخ، تقف على صهوة الزمن مواجهاً بقرون يتضاعف مدّها الحضاري ومعطياتها النقديّة، عربيها وغربيها، وتزمع ـ مع هذا ـ على الكتابة عن أديب متميّز، فإنك حينئذ واقف على حافة زمن محفور في ذاكرة الإنسان حفراً غائراً يضيع فيه حسك حتى لا يكون له صدى أو ظل. فالتقاليد الأدبيّة المتوارثة من هذه الأزمان تواجهك بمدّ زاخر، لست أمامه بصامد إلا كصمود الريشة تهبّ عليها النسائم عليلها ومهتاجها. وأي مسلك تطرقه بقلمك ستقع فيه حوافرك على حوافر من فوق حوافر، تكدّس بعضها على بعض، ولحمها الزمن بلحمة لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم، وهي عزائم ستراها تتكسّر على بعضها كما تتكسر النصال على النصال، فأي منهج نقدي تأخذ به، وأي رأي تسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة تشكلها، لن تكون كلها سوى حوافر تقع على حوافر غرست ـ من قبلُ ـ في جبين

الزمن سابقة حتى وجودك، بل مكونة لوجودك، ولست إلا بعض صنائعها.

وهذا منك ليس بحثاً عن تميّز تخرج به عن سواك، فذاك مطمح لا سبيل إلى تمنّيه، وإن شرف قصداً وتسامى بالنفس نبلاً وارتفاعاً، ولكن حسب المرء غاية، أن يدرك أدنى درجات القبول من النفس، وذلك بأن يبلغ حدّ القناعة في أن ما يفعله أمر فيه جدوى لو قيست بعدمها لرجحت عليه.

ولذلك تحيّرت أمام نفسي، وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج أستظلّ بظله، محتمياً بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النفس، كي لا أجتر أعشاب الأمس، وأجلب التمر إلى هجر. وما زلت في ذاك المصطرع حتى وجدت منفذاً فتح الله لي مسالكه، فوجدت منهجي، ووجدت نفسي. واستسلم لي موضوعي طيّعاً رضياً. وامتطيت صهوته امتطاء الفارس للجواد الأصيل.

والدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية. فهو غزو وفتح، يتّجه فيه القارئ نحو النص، الذي هو المضمار له. وإذا ما كتب القارئ عن تجربته هذه مع النص، فهو إذاً (ناقد). وما الناقد إلا قارئ متطوّر غزا النص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة.

والنص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد. وتلبّست بروح متمرّدة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها.

وخير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي، وسبل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان مقولة لغوية أُسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري، كما يشخّصها رومان ياكوبسون[1] في (نظرية الاتصال) وعناصرها الستة[2]، التي تغطي كافة وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية.

فالقول يحدث من (مُرسِل) يرسل (رسالة) إلى (مُرسَل إليه). ولكي يكون ذلك عملياً، فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي:

---

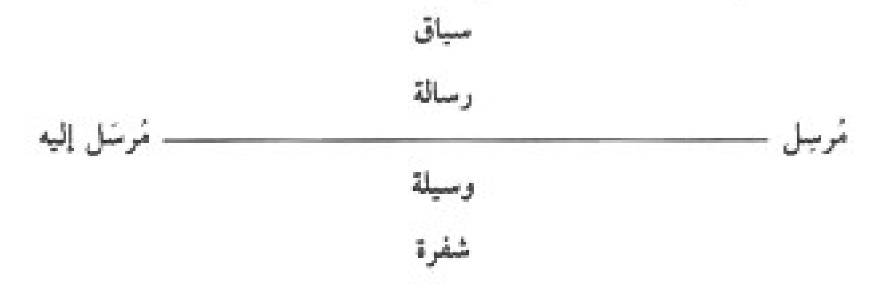
(1) رومان ياكوبسون: شخصية علمية فذة تسنّم ريادة النقد الألسني وترحّل في أوروبا وأمريكا باثاً فكره البنيوي في عدد لا يحصى من المريدين. ولد سنة 1896م. أنظر عن ترجمته Sepeok: Style. XI والمسدي: الأسلوبية 241.

(2) را: Jakobson: Closing Statement: Linguistics and Poetics 353.

1 ـ (سياق) وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقّي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظياً أو قابلاً للشرح اللفظي.

2 ـ (شفرة) وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة. ولا بد لهذه الشفرة أن تكون متعارفة بين (المُرسِل) و(المُرسَل إليه) تعارفاً كلياً أو على الأقل تعارفاً جزئياً.

3 ـ (وسيلة اتصال) سواء حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقّي لتمكّنهما من الدخول والبقاء في (اتصال). وهذا رسم لهذه العناصر الستة:



وكل قول يحدث إنما يدور في هذه المدارات الستة مهما كان نوع ذلك القول. واختلاف الأقوال في طبيعتها وفي جنسها إنما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه. وبذا تختلف وظيفة القول من إخبارية أو نفعية أو انفعالية كما فصّل ذلك (ياكوبسون) وجعل الوظائف ستاً حسب تركيزها على العناصر[3]. والذي يهمّنا هنا هو الوظيفة الأدبية، وذلك حين يصبح القول اللغوي أدباً. وهو تحوّل فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي.

ولكن كيف يحدث هذا؟ إنه يحدث من خلال حركة ارتدادية، ترتد فيه (الرسالة) إلى نفسها. فالرسالة ـ كقول لغوي ـ تتجه عادة بحركة سريعة من باعثها إلى مُتلقّيها وغايتها هي نقل الفكرة، وإذا ما فهم المتلقّي ذلك انتهى دور المقولة عندئذٍ. ولكن في حالة (القول الأدبي) تنحرف (الرسالة) عن خطها المستطيل، وتعكس توجه حركتها وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح (المُرسِل) باعثاً، و(المُرسَل إليه) متلقّياً، وإنما يتحوّل الاثنان معاً إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمّهما ويحتويهما هو القول: أي (النص). ويتحول القول اللغوي من (رسالة) إلى (نص) ولا يصبح هدفها (نقل الأفكار) أو المعاني بين طرفي الرسالة، ولكنها تتحول لتصبح هي غاية

(3) السابق 357 ومن الممكن مقارنة عبد السلام المسدي: الأسلوبية 154.

نفسها، وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها، وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها. فالقصيدة تغرس نفسها في الشعر الذي من نوعها والقصة والمقالة كل منهما في جنسها الخاص بها، وتكون بذلك نصاً من نصوص تتداخل وتتشابك لتؤسس فيما بينها سياقاً أدبياً يتميز حتى يصبح جنساً محدداً كالشعر العذري، والشعر الحر، والرواية، والمسرحية.. إلخ.

وهذا التوجه منها يتعقّد في أطوار تكوّنه ويجلب إليه عناصر أخرى مهمة مثل عنصر (السياق) و(الشفرة).

فالسياق عند (ياكوبسون) هو الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فتمثل خلفيّة للرسالة تمكّن المتلقّي من تفسير المقولة وفهمها. فالسياق إذاً هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه. ولا تكون (الرسالة) بذات وظيفة إلا إذا أسعفها (السياق) بأسباب ذلك ووسائله. والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي مثلاً لا يستطيع فهم قصيدة نبطية، حتى وإن استمع إليها ألف مرة، لأنه لا يملك (سياق) هذه القصيدة، وهو الشعر النبطي كتقليد أدبي متميز. ولكل نص أدبي سياق يحتويه، ويشكل له حالة انتماء وحالة إدراك.

وكل نص أدبي هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي. فالقصيدة الغزلية انبثاق تولّد عن كل ما سلف من شعر غزلي، وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي تمخّضت عنه وصار مصدراً لوجودها النصوصي.

ولذلك فإن (الرسالة) في تحوّلها إلى (نص) تأخذ معها (السياق) وتحل فيه ليساعد على تحويل توجهها إلى داخل نفسها. ولكن هذه العملية تحمل خطورة كبيرة على مصير (الرسالة)، وذلك لأن السياق أكبر وأضخم من الرسالة. وهو أسبق منها إلى الوجود، وأمكن منها في النفوس. بينما هي وليدة يافعة، مهددة بالسقوط في أحضان السياق، الذي يتحول عطفه عليها إلى ابتلاع كامل لها. فالسياق كتقليد أدبي راسخ قد يتغلب على (النص) ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه من نصوص مماثلة. ولو حدث هذا ـ وكثيراً ما يحدث ـ فإن النص سيسقط ويصبح نصاً فاشلاً كتقليد مفضوح. ولا بد هنا من ذكاء (المرسل) الذي هو المبدع كي ينقذ النص من السقوط. وخير السبل في ذلك هو الاستعانة (بالشفرة). والشفرة هي اللغة الخاصة بالسياق، أي أنها الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي. وللشفرة خاصية

إبداعية فريدة، فهي قابلة للتجدّد والتغيّر والتحوّل، حتى وإن ظلت داخل سياقها. ويستطيع كل جيل أدبي أن يبدع شفرته المتميزة. بل إن المبدع نفسه ـ كفرد ـ قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه هو جنباً إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاصة بجنسه الأدبي الذي أبدع فيه. وهذه الأخيرة هي حالة التميز العليا التي لا يحققها إلا قلائل من المبدعين الذين يُغيّرون مجرى الأدب، ويطوّرونه إلى مد إبداعي جديد.

وتحرك الشفرة بهذا الشكل يسهم إسهاماً فعالاً في بناء السياق ونموّه وازدهاره. ولكن تغيّر الشفرة لو اطّرد وشاع في جيل تتضافر إبداعاته في تكوين شفرة تتميز عن سوابقها حتى لتختلف عنها، فإننا عند ذلك سنكون على مشهد من ولادة سياق جديد ينبثق من محصلة تغيّر الشفرة الواسع. وذلك ما هو حادث اليوم في تكوين سياق (الشعر الحر) في الأدب العربي الحديث. حيث إنه شعر عربي في شفرة متميزة، كثرت وشاعت، حتى أوشكت أن تصبح سياقاً شعرياً جديداً. يجاري سياق الشعر العربي الموروث بشفراته المتنوعة والمتعددة.

ولذلك فإن (الشفرة) مهمة جداً في ابتكار النص أولاً ثم في حمايته من الذوبان في السياق. والشفرة هي خصوصية النص، وروح تميّزه.

وبهذا نصل إلى تصوّر حركة (الرسالة) في سبيل تحوّلها إلى (نص). فهي تتجه أولاً نحو ذاتها، معتمدة على السياق لتحقيق انتمائها وغرس وجودها في داخل ظرفها، وهو جنسها الأدبي. وترتكز على (الشفرة) لتأسيس هويتها الخاصة، ولتمييزها عما سواها لتصبح ذات وجه خاص. وهذا كله فعالية لغوية، تركز كل التركيز على اللغة، وما فيها من طاقة لفظية. ولا شأن للمعنى هنا، لأن المعنى هو قطب الدلالة النفعية. وهذا شيء انحرفت عنه (الرسالة) وعزفت عنه. ولذلك فإنه لا بد من عزل المعنى وإبعاده عند تلقي (النص الأدبي) أو مناقشة حركة الإبداع الأدبي. وسنتحدث عن ذلك بتفصيل يوضح القول فيه لاحقاً إن شاء الله.

والعلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكاً عضوياً مكيناً. فلا وجود لأحدهما دون الآخر. فالقصيدة تستمد وجودها من (الشعر)، والشاعر وهو يكتب قصيدته، يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته، ولذا قال رولان بارت: (إن الطلائعية ليست سوى شكل مطوّر للماضي. واليوم انبثاق من

الأمس)[4] فالمتنبي مخبوء في شوقي. وأبو تمام في السيّاب. وعمر بن أبي ربيعة في نزار قباني.

والنص يوجد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه)، ولكن هذه الهوية لا تكون بذي جدوى إلا بوجود السياق. فالسياق ضروري لتحقيق هذه الهوية. كما أن السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تتجمع على مر الزمن لينبثق السياق منها. وهذا يعني اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجودهما.

وموضع النص من السياق مثل موضع الكلمة من الجملة، فلا قيمة للكلمة من دون الجملة، مثلما أنه لا وجود للجملة من دون الكلمة.

وهذا يعزز النص الذي تضافرت عناصر الرسالة في تكثيف طاقته الداخلية، وفي خزنه بمشحون لغوي متوتر يجعل النص مفعماً بالحيوية والقوة مما يطلقه بعيداً فوق قيود الرسالة النفعية، ويحرره من مفهوماتها.

والسياق له وجود قوى الإشعاع في الذوق الأدبي لجمهور المتأدبين، وقوته هذه تجعله واضح التمايز بين جنس أدبي وآخر، إلا أن السياق قد ينشطر إلى مسارات متقاطعة في لحظات احتكاكه مع المبدع في حالة تنوّع أجناس إبداعه. فالشاعر الذي أدمن الشعر، وتلبّس بسياقاته وشفراته تظل نفسه مسكونة بالشعر حتى وإن كتب نثراً أو رسالة شخصية، أو تحدث في مكالمة هاتفية، حيث يتجاوز السياق الشعري سياجه، ويتداخل مع سياق النثر، فيغرس فيه شيئاً من شفراته. ولذلك نجد نثر أحمد شوقي محمّلاً بشفرات شعرية متوثّبة وكذلك نثر حمزة شحاتة ورسائله الخاصة (ولا سيما إلى ابنته شيرين). وهذه تداخلات سياقية نجمت عن سيطرة سياق معين على نفس (المرسل). ولذلك فإننا في حالة دراسة إنتاج أديب معين، نحتاج إلى سبر هوية (السياق) الرئيسي للكاتب لنعرف من ذلك كيف نفسر نصوصه، ونرتبها داخل سياقها العام وهو السياق الأدبي الموروث. وسياقها الخاص وهو مجموع أعمال الأديب الذي أنتج نصوصاً تداخلت مع بعضها في علاقات متشابكة، لا يمكن سبرها وتمييزها إلا بمعرفة (سياقها)، وتمييز شفرتها.

ومعرفة (السياق) وإدراكه عملية ضرورية لتذوّق النص وتفسيره. وهذه هي معرفة

---

(4) را: Barthes, The Pleasure of the Text. 20 وقد وضعت أمثلة عربية في مقابل أمثلة بارت الفرنسية.

(الجنس الأدبي) للنص. وكل عمل أدبي تختلف قيمته بناء على جنسه وسياقه. حتى الجملة اللغوية تختلف قيمتها بين نص وآخر حسب جنس النص. فلو قلنا مثلاً: (السيل حرب للمكان العالي) في خطاب عادي قاصدين بذلك أن السيل لا يحتبس في المرتفعات، فإن قولنا هذا قول عادي لا يقيم في النفس أثراً جمالياً، ولكننا إذا وضعنا هذه الجملة في بيت شعر ـ كما فعل أبو تمام ـ بقوله: (ديوانه 2/ 302).

لا تنكري عطل الكريم من الغنى　　فالسيل حرب للمكان العالي

فإن الجملة تتغير في إحداث الأثر وفي تحريك المخيّلة. وذلك لأن دخولها في سياق مختلف، جلب معه طاقة مختلفة لهذه الجملة. ولا بد من معرفة هذا السياق ووجود ثقافة كافية فيه لتحقيق درجة كافية من التذوق، ومعرفة الشفرة وتقديرها.

وعدم معرفة السياق الأدبي، ومعه نظرية الأجناس الأدبية، أوجدت في ثقافتنا اليوم أناساً يقرأون الشعر (والحديث منه خاصة) مثلما يقرأون المقالة، ويطلبون في الشعر سياقاً مثل سياق الحديث الصحفي، فيطلبون فهم كل كلمة في الشعر وكل جملة فيه بمعنى محدد مثل ما يجدون في معاجم اللغة. فإذا أعجزهم وجود هذا راحوا يرمون الشعر بتهم الغموض والغرابة. ولو أدركوا أن الشعر جنس أدبي يتميز عن سواه من أجناس القول، وأن له سياقاً يوجه نصوصه، ويتحكّم بفهمها وتفسيرها. وهو في هذا كله يختلف عن الخطاب المباشر. لو أدركوا هذا لعرفوا مسالك الشعر، ولأقاموا للكلمة الشاعرة حقها في الاستقبال الشعري الصحيح، حيث تتجه البصيرة نحو القوة الفعالة للكلمة، تلك القوة المتمثّلة بصورتها الحركية في الجملة. وبدلاً من المعنى الدلالي للكلمات، يحل بين جوانحنا نغم من التفاعل الفني للغة البيان الذي تحوّل ليكون هو في ذاته دالاً على نفسه وليس على مدلول من خارجه. وهذا هو (سحر البيان) الذي يخلب النفوس، ويحتويها إلى داخله، فارضاً قوانينه علينا. وهي قوانين لا بد أن نستنبطها من داخله كي نصل إلى حقيقة تكوينها. ولن يمكننا قط أن نجتلب إليه قوانين نفرضها عليه. فالنص يرفض ذلك ويتأبّاه كتأبيّ الفرس الأصيل على الجاهل بالفروسية. والفرس تلقي بالمتطفّل على صهوتها أرضاً، وكذا النص يرفس من يجهل قدره، ولا يمده إلا بطلاسم تعمي عليه كل منافذ بصيرته. وللنص غيرة على جماليته تفوق غيرة كل بنات حواء. فهو لا يسلّم قياده إلا للمخلص له الذي يدرك قيمته وينوي منحها له.

ومثلما أن (السياق) ضروري كمبدأ للقراءة الصحيحة، فإنه ضروري للكتابة أيضاً،

فالكاتب ـ كما يقول بارت: (يكتب منطلقاً من لغته التي ورثها عن سالفيه. ومن «أسلوبه» وهو شبكة من الاستحواذ اللفظي، ذات سمة خاصة شبه شعورية. والكتابة أو الذوق الكتابي هي شيء يتبنّاه الكاتب، وهي وظيفة يمتحها الكاتب للغته: إنها ترابط من الأعراف المؤسسة، يمكن لفعالية الكتابة أن تحدث لنفسها وجوداً في داخلها)[5].

إن رولان بارت هنا يؤكد على السياق كضرورة فنية لإحداث فعالية الكتابة. والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص. وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها هو ما يسميه روّاد مدرسة النقد التشريحي (Deconstructive criticism) بتداخل النصوص (Intertextuality). وهذا مفهوم متطور جداً في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها. فالنص ـ كما يقول ليتش ـ (ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة. ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كمّاً من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف. إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لاشعورياً. والموروث يبرز في حالة تهيج وكل نص هو حتماً: نص متداخل ـ Intertext)[6]. وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي. ولا وجود للنص البريء، الذي يخلو من هذه المداخلات. ولذا قالت (جوليا كريستيفا): (إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى)[7]. ولقد أفضتُ في الحديث عن ذلك في الفصل الثاني في مبحث (جماعية اللغة) وفي الفصل السادس في مبحث (النصوص المتداخلة). وفيهما متابعة مُغنية لهذه القضية.

ولكننا الآن نعقد الرابطة بين مفهوم (السياق) ومفهوم (تداخل النصوص) كأساس لانبثاق التجربة الأدبية (انبثاق اليوم من الأمس ـ في قول بارت). وهذه الرابطة تفتح

---

(5) نقلاً عن: Culler: Structuralist Poetics 134

(6) را: Leitch: Deconstructive Criticism 59.

(7) Culler: op. cit 139

مجالها لتحرك (الشفرة) بحركة إبداعية قابلة للتطوير والتغيير. ولكن طابع الجماعية ينسحب على الشفرة أيضاً. إذ لا يمكن للتغيير الفردي في الشفرة أن يكون ذا أثر على تغيير السياق للجنس. وما دامت محاولة التغيير فردية فإنها ستظل مجرد محاولة ذات قيمة تاريخية فحسب، مثل تجارب الشعر الحر من مطلع هذا القرن حتى الأربعينات[8]. ولكن التغيير في الشفرة يصبح تطوراً فنياً يؤثر على السياق التقليدي ويحرفه، إذا هو أصبح حركة جماعية كما حدث في الشعر الحر في الخمسينات وما تلاها. وذلك لأن اللغة فعالية جماعية (لا فردية) وانحرافها لا بد أن يكون تحقيقاً على أكثر من المستوى الفردي كي تضمن للغة تفاعلها مع الجماعة وتبعدها عن الفردية التي تجعلها ضرباً من التعمية. ولذا نشاهد أمثلة على إخفاق كثير من التجارب التي تجعل تغيير الشفرة هماً أولاً لها، فتقع في انحراف فردي، لا يقابله تحرك شامل مع أفراد آخرين يشكلون حلقة تضمن للرسالة تحققها بشفرتها الجديدة.

إن النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية.

والنص كذلك علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية يتّحد فيها السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة، ويتلاقى الباعث مع المتلقّي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها. والغاية في ذلك هي (الرسالة) نفسها. فهي تأكيد ذاتي للنفس، يتوحّد فيه الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر، والجوهر هو الشكل وتكون القشرة هي اللب، واللب هو القشرة. أو كما في مثال قدّمه رولان بارت[9] شبّه فيه النص بفص البصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك (بصلة) تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية ولا بداية، فكلها أغشية، وكل الأغشية لب. والغشاء ليس غطاء لنواة أو للب داخلي وإنما هو غطاء لغشاء مثله. وهذا هو النص الأدبي فوجوده ذاتي فيه وليس لشيء مخبوء فيه. وهو اللب بكل حرف من حروفه.

---

(8) عالجنا هذا الموضوع في بحث بعنوان: (الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة) مجلة كلية الآداب 102 ـ 148، مجلد (1) 1401هـ (1981م) جامعة الملك عبد العزيز ـ جدة.

(9) نقلاً عن: Culler: op. cit 259

ولو جردنا النص من قشوره لقضينا عليه تماماً كقضائنا على (البصلة) بسلخ أغشيتها.

وقبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية في (نظرية الاتصال) أود أن أشير إلى أن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمّح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكوبسون بسبعمائة عام (مات حازم 1285م) حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية (تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه. أو ما يرجع إلى القائل. أو ما يرجع إلى المقول فيه. أو ما يرجع إلى المقول له)[10].

فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون مذكورة لدى القرطاجني نحددها كالتالي:

1 ـ ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.

2 ـ ما يرجع إلى القائل = المُرسِل.

3 ـ ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.

4 ـ ما يرجع إلى المقول له = المُرسَل إليه.

ثم يشير القرطاجني إلى تركز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعلى توحّدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المُرسِل) و(المُرسَل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة، فيقول: (الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها).

ويركز القرطاجني على أن اللغة هي لب التجربة الأدبية، وهي حقيقتها. وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف (وهي عناصر المدرسة البنيوية) فيقول:

(إن القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلاً إليه، أو نفوراً عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه).

* * *

(10) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء 346.

1 ـ 2 ما رأيناه في المبحث السابق ليس حدثاً شعرياً، ولكنه حدث بياني يحدث لكل نص أدبي مهما كان جنسه. ولقد تنوعت أسماء هذا الحدث الانحرافي الساحر. ففي العربية كانت له أسماء مثل (البيان) ومنه الحديث الشريف (إن من البيان لسحرا)[11]. وبه سمّى الجاحظ كتابه (البيان والتبيين). وله أسماء أخرى كالفصاحة والبلاغة وسمّاه الجرجاني بالنظم. وهذا الأخير هو أرقى المصطلحات النظرية في دقته الفنية وأبعاده البيانية. أما الفلاسفة النقّاد كالفارابي وابن سينا وابن رشد ومعهم القرطاجني فقد أخذوا بمصطلح (التخييل) الذي عرّفه القرطاجني بقوله:

(والتخييل: أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)[12]. وفي هذا القول تركيز على (الأثر) الذي يحدثه النص الأدبي، وهو ما سنتعرّض له لاحقاً في مبحث خاص به.

أما في الغرب فإن الاصطلاحات تتنوع أيضاً، فالمدرسة الشكلية[13] تعطيه مسمّى (الأدبية) حيث تتحول عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول. فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات لتحل هي مكانه. وهنا تتصادم المملكتان العائمتان ـ كما يقول سوسير ـ[14]: مملكة الصوت (الكلمات) ومملكة المعنى (الدلالة)، حيث

---

(11) أورده الجرجاني في دلائل الإعجاز 13 و37. وابن فارس في الصاحبي 466 والحصري في زهر الآداب 1/ 8.

(12) القرطاجني: منهاج البلغاء 89.

(13) مدرسة نقدية انتعشت في روسيا بدءاً من عام 1915 حتى عام 1930. حيث قضى عليها النظام السياسي هناك لأسباب أيديولوجية. وكان مبدؤها يقوم على أن لغة الأدب ليست أداة نقل أفكار وإنما الشكل فيها هو الجوهر ومن هنا جاءها اسم (الشكلية). وشاعت أفكار هذه المدرسة في فرنسا عام 1965 حين ترجم تودوروف أعمالهم إلى الفرنسية في كتاب بعنوان (نظرية الأدب) وشاعت أفكارها أيضاً من خلال رائدها المتنقل رومان ياكوبسون. وسنتعرض لأهم مبادئ هذه المدرسة في مباحثنا اللاحقة إن شاء الله. راجع عنها:

Hawks: Structuralism and Semiotics 59 - 73. Todorov: Encyclopedic Dictionary 82.

(14) را: Barthes: Elements of Semiology 56

وسوسير: عالم لغوي سويسري ولد في جنيف عام 1857 ومات فيها عام 1913 وبعد موته بثلاث سنوات قام طلبته بجمع محاضراته في علم اللغة وطبعوها تحت عنوان (محاضرات في الألسنية العامة) وأصبح لهذه المحاضرات تأثير بالغ على الفكر الألسني وما تشعب عنه من نقد أدبي. وسنذكر بعضاً من نظرياته فيما يأتي من مباحث.

يحقق الصوت انتصاره بفرض نفسه على مضمار النص. ونشهد عندئذ حدوث التوتر الصوتي الذي وصفه نيتشه بقوله: (إن الإشارة اللغوية هي مضمار لعلاقة إشكالية بين الضدّين المتكافئين: المعنى المجازي والمعنى المرجعي)[15].

وكان الرومانسيون يصفون لغة الشعر (بالتعبيرية) وهو وصف يتفق مع ما كانوا يميلون إليه من كون الشعر فيضاً لعواطف الشاعر[16].

ولكن هذا تركيز على (المرسل) وإهمال للعناصر الأخرى في القول اللغوي. وهذا نقص في النظرية الرومانتيكية جاءت المدارس الحديثة لسدّه وتحصينه.

ويجاري (الأدبية) مصطلح آخر يختلف عنها، ويحظى بدرجة عالية من الشيوع أكثر منها، وهو مصطلح (الأسلوبية) وفيها تركيز على (الشفرة) وكيف انبثقت إلى الوجود. وتقوم الأسلوبية على أساس دراسة (الاختيار). وكل جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما جاءت (نتيجة لاختيار لتركيبها، واختيار لكلماتها، واختيار لتوجّهها. والأسلوبي يسعى لاستكشاف كافة أسباب الاختيار في الجملة المدروسة: لماذا هذه البنية التركيبية؟ لماذا هذه الكلمة أو تلك؟ لماذا هذا التركيز؟ ولن يكون رأس اهتمامه على الأجوبة الدلالية. وبكل تأكيد فإن أسئلته ستفترض أن الأغراض الدلالية [المعنوية] من الممكن تحقيقها بطرق أخرى [غير هذا الأسلوب الاختياري]. إن هدفه الذي يسعى إليه هو تفسير كل اختيار لغوي في النص، من نواحي الحيل الأسلوبية، ومن نواحي الرموز الضمنية وهلم جرا)[17].

والأسلوبية تركّز على اللغة لذاتها لا لما تحمله من دلالات. لأن هذه من الممكن إبلاغها بطرق كثيرة غير طرق اللغة الأدبية. (والشاعر ليس شاعراً لما فكر فيه أو أحسه ولكنه شاعر لما يقوله من شعر. ليس خلاق أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي. أما الحساسية المفرطة فلا تكفي لتكوين أي شاعر). وهذا هو المبدأ

---

(15) را: Leitch: op. cit 47

(16) إحسان عباس: فن الشعر 28 (دار الثقافة. بيروت ط 6 ـ 1979م)، وراجع أيضاً: كولردج: السيرة الأدبية، نظرية الرومانتيكية. ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان. وكتاب المرآة والمصباح لأبرامز.

(17) را: Pettit: The Concept of Structuralism 40

ومن المفيد مراجعة: سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية 23 ـ 33 لمعرفة أنواع من تعريفات الأسلوب (دار البحوث العلمية. الكويت 1980م) و: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. وفيه دراسة شاملة وواسعة لهذا الموضوع (الدار العلمية للكتاب ـ ليبيا وتونس 1977).

البنيوي كما ينقل الدكتور صلاح فضل[18].

وتتحد الأسلوبية مع الأدبية لتتضافرا معاً في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحّدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح (Poetics). ولقد ترجمه الدكتور المسدي بكلمة (الإنشائية) وكذلك فعل الدكتور فهد عكام[19] والطيب البكوش في ترجمته لكتاب مفاتيح الألسنية لمونان، ولكن هذه الترجمة لا تحمل روح المصطلح المذكور. فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي، ربما لديّ على الأقل.

ولذا فإنني سأعطيها مصطلحاً عربياً أقترحه لها بناء على ما ألمسه فيها من أبعاد توحي بمقابلها العربي.

والصلة بين هذه الكلمة وبين المصدر (شعر) قوية جداً، مما يقترح إنشاء علاقة بينهما. وإذا لجأنا للتراث ليعيننا وجدنا فيه ما يغرينا بالاقتراب من هذا المصدر زيادة. فالقرطاجني تحدث مرة عن (شعرية الشعر) ومرة عن (القول الشعري)[20]. وهو لا يقصد بهما الشعر ولا النظم، وإنما تلمح في قوله شيئاً من معاني كلمة (Poetics) كما ستوضحها. ويدلنا على ذلك قوله (ما كان من الأقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعدّ قولاً شعرياً). وهذا كلام ربط بين صفة (الشعرية) وبين (التخييل). ولكنه لم يذكر النظم مما يدل على أن القرطاجني هنا لا يخص بقوله (الشعر) وإنما هو يتحدث عن كافة أنواع الأقاويل الأدبية. ويعزز رأينا هذا ما قاله الفارابي من قبل في جملته التالية[21]: (القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعدّ شعراً ولكن يقال هو قول شعري).

وهذا واضح الدلالة على أن لكلمة (شعري وشعرية) دلالات فنية تفتّقت بوادرها منذ عهد مبكر في تراثنا ولكنها لم توفّق بمسار يطوّرها ويتبنّاها.

(18) نظرية البنائية في النقد الأدبي 315 (والكتاب دراسة شاملة ومفصلة للنظرية البنيوية، فيها تعريف مغنٍ لهذه المدرسة وما له صلة فيها كالشكلية، والسيميولوجية، (مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1980م).

(19) راجع كتاب الأسلوبية للمسدي ص225. أما الدكتور عكام فهو مترجم كتاب: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية تأليف جان لوي كاباني. ووضع كلمة (الإنشائية) لتعني (Poetics) في تضاعيف الكتاب.

(20) منهاج البلغاء 28 و67.

(21) الفارابي: جوامع الشعر 172 (ملحق بكتاب تلخيص الشعر لابن رشد. القاهرة 1971م، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية).

وقد حان الوقت لهذه الكلمة بأن تُمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطوّر في (نظرية البيان) تؤهلنا لمجاراة نقّاد الغرب في تقديم مصطلح محمّل بالمدّ الدلالي المفعم. وهذا هو مصدر المصطلح (شعري) وهو ذو تصدّر لغوي مثلما أنه ذو تصدّر تراثي.

ولكنني أفتح لهذا المصدر مجالاً للتمدّد، يرفعه عن احتمالات الملابسة مع سواه. وبدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلاً من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحاً جامعاً يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر. ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي. ويشمل ـ فيما يشمل ـ مصطلحَي (الأدبية) و(الأسلوبية).

ولقد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعبيد الطريق لهذا المصطلح. فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية. ومنظر شاعري. وموقف شاعري. وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخييلية، وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح. وسنأخذ به من هنا ونمضي في استخدامه في كل ما يأتي من قول في هذا الكتاب، إن شاء الله.

أما مفهوم الشاعرية (Poetics) فإنه يتركّز حول الإجابة على السؤال التالي: ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنياً؟ وهذا سؤال صاغه رومان ياكوبسون[22]. وراح يجيب عليه في كل ما كتب بعد ذلك. والإجابات تتّسع وتتعدّد عند ياكوبسون وعند غيره من روّاد النقد الحديث ذي التوجه الألسني مثل رولان بارت، وتودوروف، ولاكان، وديريدا، ثم كولر، ودي مان وغيرهم من دارسي الأدب.

فأما ياكوبسون فإنه يتبع سؤاله ذاك بأن يقول: (إن الموضوع الرئيسي للشاعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي. وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية) والشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني. ولذلك فإن (كثيراً من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة، وإنما

---

(22) را: Closing Statement 350

إلى مجمل نظرية الإشارات، أي إلى علم السيميولوجيا العام)[23].

والشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي: لغة عن اللغة. تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها. وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية. ويستعين ياكوبسون بعلم المنطق الحديث ليؤسس التمييز هنا فيقسم اللغة إلى فئتين[24]: لغة الأشياء، وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة وعن الأشياء. والفئة الثانية: ما وراء اللغة، وهي لغة اللغة. عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية. ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها وتستكشف تركيباتها الخفية. ولو اقتصرت على ما في اللغة فقط لكانت كمن فسّر الماء بعد الجهد بالماء.

ويحدّد تودوروف مجالات (الشاعرية) في ثلاثة هي:

1 ـ تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

2 ـ تحليل أساليب النصوص.

3 ـ تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي. ولذلك فإن الشاعرية تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب.

ومجالها لا يقتصر على ما هو موجود وإنما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصوّر لما يمكن مجيئه. ويقول تودوروف في ذلك: (إن الشاعرية تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الموجود)[25]. ولذلك جعلها نورثروب فراي شرطاً للفهم النقدي، حيث قال إنه من الحتمي على المحلل لكي يفهم العمل الأدبي، أن (يعمد إلى تأسيس القوانين العامة للتجربة الأدبية، وباختصار لا بد أن يكتب مستنداً إلى إيمان بأن هناك أبنية كليّة قابلة للإدراك والتعريف في معرفتنا عن الشعر. وهي ليست الشعر نفسه، ولا ما فيه من تجربة، ولكنها: الشاعرية)[26].

فالشاعرية إذاً هي الكليّات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى

---

(23) السابق 351.

(24) السابق 356.

(25) ر: Todorov: Encyclopedic Dictionary 78 - 79

(26) ر: Frye: Anatomy of Criticism. 14 (New York 1965)

تأسيس مساره. فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له[27].

من هذا ندرك أن (الشاعرية) تحتوي (الأسلوبية) وتتجاوزها، فالأسلوبية هي أحد مجالات الشاعرية (رقم 2 أعلاه). والأسلوبية وجود فقط لأن الأسلوبية تقوم على (توصيف الخصائص القولية في النص)[28]. وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط. ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر (28م). وهذا لا يقوم كأساس واف لإدراك أبعاد التجربة الأدبية ومن ثم تفسيرها. فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره. والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها. وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولّى إتمامها. ومن المهم جداً أخذ هذه القضايا بالاعتبار في الدراسة الأدبية. وهي قضايا لغة النص، وقضايا القراءة أو القدرة الأدبية. وهي أمور لا تعالجها الأسلوبية ولكننا نجد مفاتيحها عند (الشاعرية) ومريديها.

ولعل أخطر الجوانب التي تضر بالتناول الأسلوبي الصرف هي اقتصاره على دراسة (الشفرة) دون (السياق). وهذا يفرض الحاجة إلى (الشاعرية) التي تسعى إلى دراسة (الشفرة) لا لذاتها ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم، وكتبشير باحتمال آت. وهذا هو أسلك السبل لإنشاء نظرية للبيان، يستند إليها (الذوق الأدبي) لفحص أحكامه.

1 ـ 3 شاعرية النص:

يعتمد النص الأدبي ـ في وجوده كنص أدبي ـ على شاعريته. على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن (الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها. وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية (أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدباً)، فهي ليست حكراً على النص الأدبي، ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنها سبب تلقّيه كنص أدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية. والنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالاً تفرز فيه مخزونها الذي يمكّنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقوّمات التفاعل الدائم، من حيث إنها بنية ذات سمة

(27) را: Todorov: Introduction to Poetics. 6

(28) Todorov: Encyclopedic Dictionary 300

شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس[29]، ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقّي.

والنص الأدبي ينشأ حسياً مثل نشوء أي نص لغوي، وذلك بارتكازه على عنصرَي الاختيار والتأليف. وهذه عملية يشرحها ياكوبسون بقوله: (إن اختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد. بينما التأليف، وهو بناء للتعاقب، فهو يقوم على التجاور)[30] بين الكلمات. وهذه عملية تحدث في كل حالة إنشاء لغوي. ولكن حالة الأدب تختلف عن غيرها من حيث إنها كما يقول ياكوبسون (تستل مبدأ التوازن من محاور الاختيار إلى محاور التأليف). وهذه أولى وظائف (الشاعرية) في حرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية، وهي عملية وصفها ياكوبسون بأنها (انتهاك متعمّد لسنن اللغة العادية)[31]. أو كما وصفها الناقد الشكلي أرليخ بأنها (عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي)[31].

وهذا الانحراف الذي يلغي التركيز على (التجاور) بين عناصر النص (وهي صفة الخطاب العادي)، ويحل محلها خاصية (التوازن) هي التي تنقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته (الإيقاعية). فالإيقاع يعتمد على توازن العناصر، وهو توازن يقوم على مبدأ (التعارض الثنائي) بين العناصر: الحركة في مقابل السكون، والتوتر في مقابل الاسترخاء، والارتداد في مقابل التعاقب. وهذا يُحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر، فتتمدّد المساحة بين العناصر، وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه توتراً يحتدّ حيناً ويتراخى حيناً، بصفة متوالية تقيم في نفس المتلقّي إيقاعاً يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه عندئذٍ منساقاً وراء النص وقد استحوذ عليه بإيقاعه، ويغفل تماماً عن معانيه ودلالاته. ومن الممكن أن يقرأ المرء وسط ذلك كلاماً لا معنى له دون أن يشعر، وذلك لاستحواذ النص عليه.

ولذلك فإن الشعر خاصة يعمد إلى تكثيف اللغة، من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، وعلى استخدام الصور التي تتكوّن في داخل سياق النص، مما

---

(29) هذه هي عناصر (البنيوية) كما حددها بياجيه: الشمولية، التحكم الذاتي، والتحول. را: Piaget: Structuralism. 3

(30) را: Jakobson: Closing Statement. 358

(31) Hawks: op. cit 71

يصرف نظر المتلقّي بعيداً عن الدلالات المرجعية للكلمات، ويحوّله إلى ما في لغة النص من خصائص فنية (شكلية).

ولقد عقد ليفي شتراوس مقارنة بين الأسطورة والموسيقى، أراها تنطبق على (الشاعرية) أيضاً مثل انطباقها على الأسطورة، وبالأخص (شاعرية الشعر). وفي تلك المقارنة ركز شتراوس على (الصوت) كشفرة ذات قيمة عالية الأثر، من حيث إمكاناتها الواسعة في منح نفسها للتفسير، وفي قدرتها على تحويل التجربة المُعاشة إلى حالة وهمٍ توحي أكثر مما تخبر.

والموسيقى تُحوّل الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر تعاقبه، وإقامة (التكرارية) مكان التعاقب، وهذا تعليق للزمن، لأن تكرار الإيقاع هو إعادة للماضي، فكأننا في اللازمن. وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان متلقّيها، بتكرار عناصر البناء.

وطبّق شتراوس[32] هذا التصور على الأسطورة، ولكنه تصور هو للشعر أقرب منه للأسطورة، وما إقامة (التكرارية) مقام (التعاقب)، إلا صورة لإقامة (التوازن) في موضع (التجاور) في النص الأدبي.

والشاعرية بهذا تتولى تمييز النص الأدبي عن (الرسالة)، وبمجرد أن يولد هذا النص، مُحمّلاً بالشاعرية، يطير معها بعيداً عن المرسل، ويتم عزل (الرسالة) عن مرسلها، وتنقطع الرابطة بينهما، فيتحول القول من عمل ملفوظ إلى عمل مكتوب، ولا يصبح المرسل قادراً على تدعيم مقولته بحركات منه أو إشارات تكمل نواقصها، أو تنبّه على مواطن التركيز فيها، وإنما تعتمد على نفسها وعلى ما حمّله إياها مرسلها من عناصر شاعرية قادرة على إيجاد طلاقتها (الإشارية) التي تنفذ إلى ذهن القارئ فتثير فيه أثرها الجمالي.

وتتحول الكلمة عندئذٍ إلى (إشارة) لا لتدل على معنى وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صوراً لا يمكن حصرها، وهذا ما سمّاه القرطاجني بالتخييل، وقد نقلنا عنه ذلك من قبل (ص 19)، حيث يركز على ما يحدثه النص من أثر إشاري في ذهن المتلقّي ينتج عنه أن تقوم في الذهن صور ينفعل لتخيّلها، ويتبعها صور أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري، من جهة الانبساط أو

---

(32) را: Pettit: op. cit 81

الانقباض ـ على تعبير القرطاجني ـ وكأنه يقول بمبدأ التوازن القائم على (التعارض الثنائي) في تأسيس الشاعرية، وفي إطلاق الكلمة كإشارة حرة من قيد المعنى لتكون (تخييلاً) يحدث أثراً انفعالياً يثير في الذهن صوراً لا تؤدي إلى معان موضوعية، ولكن إلى صور أخرى تنطلق فيها المخيّلة حرة كحرية الإشارة. وهكذا فالإشارة تثير إشارة أخرى توازنها أو تعارضها، كما هو علم (السيميولوجي) وهو ما سنعرض له ـ بعد ـ.

والشاعرية بذا هي فنّيات التحوّل الأسلوبي، وهي (استعارة) النص؛ كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي. وهذه سمة لأي تعبير بياني. ولذا قال المبرد عن العرب[33]: (والتشبيه أكثر كلامهم) ومثله العسكري حيث يقول (الاستعارة أبلغ من الحقيقة ـ الصناعتين 271).

وكأن صدى هذه الجملة يسري عبر الزمان والمكان ليبلغ مسامع رولان بارت الذي يردد هذا الصدى بقوله: (الأسلوب ليس أبداً أي شيء سوى الاستعارة)[34].

وهذه السمات البلاغية التي تتصدر النص ليست حلية يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسر سحره. والشاعرية ـ كما يقول ياكوبسون: (ليست إضافة تجميلية للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر)[35].

ولذا فإن (الشاعرية) انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، ربما بديلاً عن ذلك العالم. فهي إذاً (سحر البيان) الذي أشار إليه الأثر النبويّ الشريف. وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له، يقلبه إلى (لاواقع). أو هو (تخييل) على لغة القرطاجني، أي تحويل العالم إلى خيال.

2 ـ مفاتيح النص:

2 ـ 1: النص الأدبي وجود عائم. فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحاً فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته. والنصوص (شوارد) على تعبير أبي الطيب

(33) الكامل جـ3/ 818 (تحقيق د. زكي مبارك. القاهرة 1936).

(34) ر: Barthes: Writing Degree Zero. 12

(35) Jakobson: op. cit 377

المتنبيّ. وكل نص شاردة ينام عنها مبدعها (ويسهر الخلق جراها ويختصم).

ولقد رأينا من قبل عناصر الرسالة الستة التي تحوي كل (فعالية) لغوية، ورأينا أن (الشاعرية) هي انحراف في حركة هذه العناصر، وهذه هي وسيلة تكوّن النص. ولكن ما هي وسيلة (أو وسائل) تلقّيه؟ كيف نستقبل النص الشارد ونختصم حوله؟

لقد مر على الأدب زمن طال أمده، كان القراء يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مُرسِل. ويركزون فيها على (المُرسِل) فيدرسون سيرته وسيرة عصره، ويحللون نفسيته ويبحثون عن عقده، حتى ليجعلون (النص) وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها. ولذلك فإنهم يهتمون بالكاتب أكثر من اهتمامهم بالنص، ويجعلون (نيّة الكاتب) أساساً لتفسير النصوص، حتى إن هيرتش ـ وهو أحد النقّاد المعاصرين البارزين ـ جعل معرفة (نيّة المؤلف) شرطاً للتفسير وقال عن ذلك: إنه (لا يمكننا أن نتكلم عن تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا وجود نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير[36]). وهذا يجعل الكاتب فوق النص وفوق القارئ. ويفرض للكاتب مكانة المعلّم المتسلط على حركة اللغة والذهن. وتسببت هذه النظرة في طمس معالم (الشاعرية) بعد إهمالها لصالح (نية المؤلف) ولصالح سيرته ونفسيّته حتى صارت دراسة الأدب عبارة عن دراسة لكل الفنون الإنسانية ما عدا اللغة. ولعل هذا هو ما حدا بدوبروفسكي (الناقد الشكلي) لأن يقول: (إن تاريخ الأدب يعني مؤلّفين بلا أعمال[37]).

وطغيان هذا الاتجاه وتحكّمه في مسيرة النقد الأدبي زمناً، أحدث رد فعل واسعاً ضده، في محاولة لإعادة قيمة النص الأدبي وتأسيسها على أصول فنية صحيحة. ولكن في سبيل الوصول إلى ذلك حدث بعض التطرّف الذي هو أمر طبيعي في مثل هذه الأحوال. فجاءت مدرسة (النقد الحديث) لتنظر إلى النص على أنه (عمل مغلق) وعزلته عن مؤلّفه وعن عصره. وجعلت (العمل) وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مع أي عمل آخر، حتى وإن كان من المؤلف نفسه. وعلى الرغم من إيجابيات هذا الاتجاه التي حققت للنص بعض قيمه الفنية، إلا أنها تضمنت سلبيات خطيرة تسببت في القضاء عليها كنهج نقدي محكم البنية، وذلك أنها أغفلت (السياق) و(الشفرة) اللذين هما مفهومان أساسيان في تأسيس التجربة الفنية وتحديد

---

(36) ر: Scholes: Semiotics and Interpratation. 8

(37) Hawks: op. cit 154

هويتها، ومعهما نظرية (الأجناس الأدبية) التي بها يتقرر مصير الجملة اللغوية. وهذه كلها مفهومات لا يمكن استكشافها من خلال مناهج مدرسة (النقد الحديث) لأنها تقوم على أن النص (عمل مستقل). وكانت لا تسميه (نصاً) وإنما تصر على تسميته (بالعمل) حرصاً على استقلاليته ووحدته.

وهذا فتح على هذه المدرسة باباً واسعاً للنقد جاء من وجهة (السياق) خاصة، حيث أكد الدارسون أن الجهل بالسياق الأدبي الخاص بالنص يسبب أخطاء فادحة في التفسير[38]. كما أن عزل النص عما سواه من النصوص يحول دون تأسيس نظرية (شاعرية) له تدخله مع ما يماثله من نصوص، وتوجه (شفرته) نحو (سياقها) الفني الذي يحوّل النص من عمل مغلق إلى حركة دائمة التوثّب.

ولقد أشرنا من قبل إلى أهمية (السياق) في استقبال النصوص، وأشرنا إلى أن معرفة السياق شرط للقراءة الصحيحة. والواقع الأدبي يدل على ذلك ويؤكده، وإن إجادة تفسير (قصيدة جاهلية) تعتمد على معرفة القارئ لسياق الشعر الجاهلي، ولذلك نرى كثيراً من طلاب المدارس ينفرون من هذا الشعر ويتّهمونه بالتعقيد. وما ذاك إلا لجهلهم بسياقه، ذلك الجهل الذي قام عازلاً بينهم وبين ذلك الشعر، حتى صار وصف طرفة بن العبد للناقة ضرباً من المعميات عند هؤلاء الطلاب. ولكن هذا عند أديب كأبي تراب الظاهري[39] شعر من أسلس الشعر وأعذبه.

ونحن لو قرأنا قول لبيد بن ربيعة:

بلينا كما تُبلى النجوم الطوالع   وتبقى الديار بعدنا والمصانع

وعزلناه عن سياقه لكنا فسرنا كلمة المصانع على أنها تعني المؤسسات الصناعية، ولكن سياق البيت يعني أنها (المنازل) وهو ما كانت هذه الكلمة تدل عليه في عصر لبيد. فمعرفة السياق إذاً شرط في تلقي النص تلقياً صحيحاً، ولا يمكن تناول النص على أنه

---

(38) السابق 15.

(39) أبو تراب الظاهري: هذا هو اسمه العلمي وهو ابن الشيخ عبد الحق الهاشمي. ولد سنة 1346هـ ودرس على يدي والده بالحرم المكي وفي دار العلوم في دلهي حيث حصل على إجازتها التي تعادل اليوم شهادة الماجستير وذلك عام 1366هـ وهو تراثي ضليع في علوم اللغة والشريعة، له عدد من المؤلفات الفريدة في مادتها حسب مقاييس زمانها منها (شواهد القرآن) وأوهام الكتاب. ويكاد يكون ظاهرة ثقافية نادرة الوجود في هذا العصر. وهو إلى شيوخ اللغة في صدر العصر العباسي أقرب منه إلى أهل زماننا.

(عمل مغلق). وسنزيد هذه القضية إيضاحاً فيما يلحق من حديث في هذا الفصل لأهميتها.

ولكن حسنة مدرسة (النقد الحديث) الكبرى هي في التركيز على (الرسالة). وجاءت مدارس نقدية أخرى لتدعم هذا الاتجاه، وكانت أولها في النقد الغربي هي المدرسة الشكلية التي جعلت (الرسالة) هي وجهة الدرس الأدبي. ولكنها تجنّبت مزالق مدرسة (النقد الحديث) فلم تعزل الرسالة ولم تنظر إليها على أنها (عمل مغلق) وإنما جمعت بين (الرسالة) و(الشفرة) وصارت تسعى إلى استنباط شاعرية النص من خلال دراسة خصائصه الفنية (الشكلية: اللغوية) وصارت (الأدبية) عندهم تنطلق من دراسة النص الواحد من أجل الخروج (بمبدأ شاعري يمكن تطبيقه على نصوص أخرى من جنس ذلك النص المدروس[40]).

وهذا مفهوم نقدي صار له أثر بالغ في الدراسات الأدبية الغربية في هذا القرن منذ أن ترحّل به ياكوبسون عبر أوروبا وأمريكا فانبثقت عنه اتجاهات عظيمة كالبنيوية، والسيميولوجية والتشريحية. وكلها تنطلق من (الألسنية) كأساس نقدي واضح الهوية. وسنتناول هذه الاتجاهات باختصار شديد لنأخذ منها منهجنا في النقد ـ إن شاء الله.

2 ـ 2: البنيوية:

البنيوية مدّ مباشر من الألسنية (علم اللغة: Linguistics) ويقف السويسري دي سوسير على صدارة هذا التوجه النقدي، وذلك منذ أن أخذ بتعريف اللغة على أنها نظام من الإشارات (Signs). وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها. وهذا جعل سوسير يركز على البحث في طبيعة (الإشارة) من حيث هويتها ومن حيث وظيفتها. وقام جدله في ذلك على أن الإشارة ذات طبيعة (اعتباطية) وعلى أنها تعتمد على التواطؤ العرفي، ولهذا فإن معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية، وإنما يتم ذلك من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات. فكلمة (ضلالة) صارت ذات معنى ليس لشيء في ذاتها ولكن لوجود (الهداية) فبضدّها تتبيّن الأشياء. ولولا (السواد) لما عرفنا (البياض).

---

(40) را: Scholes: Semiotics. 11 .

وكذلك من حيث تميّز الصوت، (فالضلال) تتميز فيها الضاد وتصبح أساسية في دلالتها لوجود مخالفتها (الظلال)، فالكلمة والصوت يدلأن إذا تميّزا واختلفا عن سواهما. وهذا ما جعل سوسير ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات). وقاد هذا إلى التصور النظري الذي انطلقت منه البنيوية، بين (اللغة) كنظام من الاختلافات، وبين الحدث الخطابي الذي يتمخّض عنه ذلك النظام، وتكون عندئذ بين مفهومين ثنائيين هما (اللغة/ الخطاب) فاللغة هي المخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة، بينما (الخطاب) هو ما يختاره المتحدّث من ذلك المخزون ليُعبّر به عن فكرته أو رسالته حسب عناصر الرسالة التي رأينا أعلاه. وهذان المصطلحان عند سوسير هما (Langue/ Parole). وامتدّت هذه الثنائية لتشمل دراسة اللغة كنظام في عصر محدد، وهو ما سمّاه سوسير (Synchronic) أي (آنية) كأن ندرس وتميّز لغة العصر الجاهلي مثلاً، ولتشمل دراسة اللغة من حيث ترابط العناصر بين فترات تاريخية مختلفة، وسمّى هذه (Diachronic) أي تعاقبية أو تاريخية أي دراسة اللغة حسب تمدّدها التاريخي. وهذه تقاطعات شمولية يقابلها تقاطعات في داخل النظام اللغوي، ذات تحرك ثنائي أيضاً تتحكم في تكوّن الخطاب وهما محورا (الاختيار والتأليف) /Paradigmatic Syntagmatic وبعد ذلك يتوجه فكر سوسير نحو قطبَي الإشارة اللذين سمّاهما بالمملكتين العائمتين وهما قطب (الدال) وقطب (المدلول) Signifier/ Signified.

وهذه هي المنطلقات الأساسية التي أفرزت كل المدارس النقدية المُعتمِدة على (الألسنية)، ذكرتها باختصار لأن التفصيل فيها ليس مجاله هذا الكتاب. وقصارى غرضي هنا هو استخراج منهج لي لدراسة شاعري الخاص[41].

---

(41) يستطيع الراغب في استقصاء ذلك العودة إلى الكتب التالية:

1 - Saussure: Course in General Liguisitics.
2 - Scholes: Semiotics/ Structuralism.
3 - Barthes: Elements of Semiology.
4 - Hawks: Structuralism.
5 - Piaget: Structuralism.
6 - Todorov: Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language.

وفي العربية: 1 ـ موفان: مفاتيح الألسنية.
2 ـ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب.
3 ـ صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي.
ومن الممكن مراجعة قائمة (المراجع) حيث مراجع أخرى غير هذه، مع تفصيل عن هذه وسواها فيما يخص ببليوغرافيتها. وستحدد المصادر بتفصيل فيما يلي من حديث.

وتنبثق البنيوية من خلال هذه الأفكار اللسانية لتتصدّر دراسة الأدب في فرنسا وأمريكا (وكذلك الأنثروبولوجيا حيث درس ليفي شتراوس الأساطير بناء على مفهومات البنيوية ـ وكذلك علم النفس على يدي بياجيه). وتربط البنيوية النص في رباط ممتد من العلاقات المتداخلة حتى لكأنها تطبيق لمقولة مالارميه إن (الكتاب امتداد كامل للحرف)[42]. ولعل هذا التداخل المعقّد هو ما جعل تعريف (البنيوية) أمراً صعب التحديد حتى بدت وكأنها تصوّر ذهني يستحيل تبيانه. ولكن (بياجيه) يطرح لها تعريفاً يكاد يشفي غليل كل متطلع إلى تعريف محدد. وذلك حين قال إن البنية تنشأ من خلال (وحدات) تتقمّص أساسيات ثلاث هي[43]:

1 ـ الشموليّة.

2 ـ التحوّل.

3 ـ التحكّم الذاتي.

فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها، وليست تشكيلاً لعناصر متفرقة، وإنما هي خليّة تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوّناتها الجوهرية. وهذه المكوّنات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حدة. ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للمجمع، لأن كل مكوّن من مكوّناتها لا يحمل الخصائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة. وإذا خرج عنها فقد نصيبه من هاتيك الخصائص الشمولية. ولذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة (التحوّل) وتظل تولّد من داخلها بنى دائمة التوثّب. والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجُمل التي تبدو جديدة، مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي للجُمل. وهذا (التحوّل) يحدث نتيجة (لتحكّم ذاتي) من داخل البنية. فهي لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها. والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي يقرر مصداقيتها. وإنما هي تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي. ففي قوله تعالى: ﴿طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾ (الصافات: 65) نحن لسنا بحاجة إلى الوجود العيني للشياطين كي ننفعل بهذه الآية. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها في نفس المتلقّي عن طريق طاقتها (التخييلية) الذي

---

(42) Todorov: Introduction to Poetics. 11

(43) Piaget: Structuralism. 5

هو (التحكم الذاتي) في لغة بياجيه، بأن تعتمد البنية على نفسها لا على شيء خارج عنها. وهذه النظرة التكاملية في تصور الوحدة (تخدم في تقديم العمل الأدبي لا على أنه ناقلة للمعنى، ولكن على أنه قيمة جوهرية ذاتية التولّد وذاتية التحوّل، وبشكل مطلق على أنه كل ذاتي الاعتبار ولا حاجة له إلى ما هو خارج حدوده ليقرر طبيعته. وهذه هي البنية في مصطلحات بياجيه)[44].

والسمات الثلاث التي تؤسس الوحدة فتجعلها شاملة متحوّلة ومتحكمة في ذاتها هي هوية (البنية) التي تجعلها متميزة مثل الإشارة، بمعنى أنها مختلفة عن كل ما سواها. وهذا الاختلاف هو الذي يقرر تميّزها، مما يُقرّب الشبه بينها وبين الصوتيم (فونيم)[45]. ويؤسس قاعدة (الاختلاف) بين الوحدات كمنطلق لإقامة علاقة بين هذه الوحدات التي تبني (النص الأدبي).

ولمفهوم (الصوتيم) تأثير بالغ على تصورات الفكر البنيوي منذ أن تحمّس له ليفي شتراوس فيما سمّاه (بالثورة الصوتية) وجعله أساساً في دراسته للأساطير. وتبنّاه أيضاً الناقد الشكلي (بروب) في دراسته للحكايات الفولكلورية[46]. مما جعله (قاعدة) ينطلق منها النقّاد في دراستهم.

والصوتيم: هو أصغر وحدة صوتية إذا تغيّرت تغيّرت معها الكلمة التي تضمّنتها. ويحدد دوكروت[47] الصوتيم بثلاثة حدود هي:

1 ـ أنه ذو وظيفة متميزة؛ 2 ـ لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه تعطي وظائف متميّزة؛ 3 ـ تعريفه لا يكون إلا بخصائصه التي تحمل (الاختلاف) كقيمة مميزة. فحرف الضاد وحرف الظاء هما صوتيمان لأننا لو أقمنا واحداً منهما مقام الآخر لتغيّرت الكلمة (قارن: ضلال وظلال) كما أن كل واحد منهما لا يمكن كسره إلى وحدات أصغر منه. ويتميّز كل واحد منهما باختلافه عن الآخر وعمّا سواه من صوتيمات في الأبجدية.

---

(44) Hawks: Op. Cit. 86

(45) يستخدم الدكتور عبد الرحمن أيوب مصطلح (صوتيم) كتعريب للمصطلح الصوتي (فونيم) وكذا يستخدم صرفيم في مقابل (مورفيم) ولقد جاريته في ذلك آخذاً بهذا التعريب الموفق، ولا أعلم إن كان الدكتور أيوب سباقاً في ذلك أم مسبوقاً. ولكن هذا الصنيع عمل يدعونا لمجاراته فيه. . أنظر: عبد الرحمن أيوب: البناء الصرفي للأسماء والأفعال في العربية: دراسة وصفية وتاريخية ـ المجلة العربية للعلوم الإنسانية/ جامعة الكويت المجلد الثاني، العدد السابع. صيف 1982م ص 67 ـ 88.

(46) Hawkes: Op. Cit. 34, 86

(47) را: Todorov: Encyclopedic Dictionary 171

وفي اللغة العربية خمسة وثلاثون صوتيماً منها تسعة وعشرون ساكنة هي ما نعرفه بحروف الأبجدية، ومعها ست حركات هي الصوتيمات المتحركة فهذه خمسة وثلاثون (وللتفصيل أنظر: العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية 49).

وهذا المفهوم وجّه التفكير نحو ما للوحدات من (وظائف) بدلاً مما فيها من (مضمون)[48]. كما أنه وجّه التفكير نحو البحث عن (الوحدات) الأساسية التي تمثّل في اللغة وفي الحياة دوراً مشابهاً لدور (الصوتيم) في أنها ذات تميّز يجعلها تختلف عن كل ما سواها، وفي أن أي تغيير يطرأ عليها يجر معه تغيّراً شاملاً للوحدة. وتتميّز (الوحدة) في طاقتها الذاتية وقدرتها على التوليد، بناء على علاقاتها مع سواها من الوحدات في سياقها الخاص ثم في سياق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه. وعلى ذلك درس ليفي شتراوس الأساطير وبروب الحكايات وميّزا ـ من بين الآلاف منها ـ عدداً محدداً يمثّل صوتيمات أساسية وما عداها تنويعات لها[49] مثلما أن صوتيم (ب) يتنوّع إلى أصوات (ألوفونات) متعددة مثل با/ بو/ بي/ أب/ وغيرها. وقد نستطيع تطبيق هذا المفهوم على بعض فنّيات الشعر الجاهلي كالمقدمة الطللية التي شاع استخدامها بين شعراء ذلك العصر مع تشابه شديد فيما بينهم في الموصوفات وبلاغيات الوصف، وبالبحث الدقيق سنجد حتماً بعض (جُمل) لشاعر أو شعراء تكون أسساً كالصوتيم وما بقي تنويعات لها، تماماً كما فعل شتراوس وبروب مع الأساطير والحكايات. وهذه هي إحدى السبل لدراسة سياق المقدمة الجاهلية دراسة بنيوية.

وفي منهج شتراوس تقوم (العلاقة) بين الوحدات بدور أساسي هو (وظيفة) هذه الوحدات. والوظيفة هي ذات الأهمية، التي هي تجاوز للمضمون الخاص. وهذا امتداد لمبدأ العلاقات الثنائية كما رأينا من سوسير.

ولمفهوم (العلاقة) أهمية في المدرسة البنيوية تضاهي أهمية مفهوم (الصوتيم). والعلاقة والصوتيم معاً يشتركان في رسم معالم هذا الاتجاه ويتأسسان معاً من مبدأ (الاختلاف) الذي يُميّز الوحدة ويوجد (وظيفتها).

---

(48) Hawkes: Op. Cit. 89

(49) استنبط بروب إحدى وثلاثين وظيفة وتتحرك هذه الوظائف ضمن سبع فعاليات. وهذه صورة لفنّيات الحكايات التي قام بدراستها. أما ليفي شتراوس فأخذ بمفهوم علاقات الوظائف وجمع الأساطير بناء عليها ووضح كيف تنوعت الأساطير من مصادرها الأساسية إلى روايات متعددة. أنظر عن هاتين التجربتين: المرجع السابق.

والعلاقات دائماً ثنائية، وقد أشرنا من قبل إلى الأقطاب الثنائية للعلاقات مثل (اللغة/ الخطاب) (آني/ تاريخي) (الاختيار/ التأليف) (الدال/ المدلول). وهي كلها علاقات تتحكم في تحوّلات الجُمل وفي بنائها. كما أنها مهمة لتحليل الجمل ودراستها. وسنتناول هنا علاقات الاختيار والتأليف (وسندرس الدال والمدلول في مبحث السيميولوجية).

وإذا كان مفهوم الصوتيم يعيننا على تبيّن الأساسيات ذات الشمول والتحوّل والتحكم الذاتي، ويساعدنا على عزل الفرعيات التي هي تنوّعات ظاهرية السمات، فإن هذا يرسي البحث على أصول ثابتة الجذور، وتكون العيّنات في هذه الحالة تمثل (وحدات) صحيحة الهوية وذات وظائف لها طاقة توليدية. وهذا يشمل الجُمل مثلما يشمل الكلمات ولا أعني الجُمل هنا حسب المفهوم النحوي ولكنني أسعى إلى تبيّن (الوحدات الفنية التامة) التي هي (البنية) بصفاتها المعروضة آنفاً من بياجيه.

وبذا يكون مفهوم الاختلاف والتميّز أساسياً لتحديد الوحدة وتعريفها حتى لكأنها الصوتيم وهذا هو ميلادها. ولكن الميلاد وجود فقط، ولكي يتحول إلى (حياة) لا بد أن يوجد لنفسه (وظيفة). وليس للوحدة من وظيفة إلا من خلال ما تبنيه لنفسها من (علاقات) مع الوحدات الأخرى. ومن هنا تأتي أهمية مفهوم العلاقة في التحليل البنيوي.

ويلعب ليفي شتراوس دوراً مهماً هنا أيضاً حيث يتمدّد مبدأ (الصوتيم) عنده إلى مبدأ (العلاقة)، ومثلما استفاد من الألسنية وعلم الأصوات فإنه يستفيد من علم الفيزياء الحديث، حيث يأخذ بمبدأ آينشتاين في (النسبية) ويترجمه إلى مصطلح إنساني يقوم على أن قيمة الشيء ليست في جوهره[50] ولكنها في وظيفته أي في تفسيرنا له وفي نظرتنا إليه. وفي قضيتنا تكون قيمة الصوت أو الكلمة أو الوحدة ليست في ذات أي واحدة منها ولكن فيما تؤديه من وظيفة تُنشئها العلاقة فيما بينها وبين سواها من الأصوات والكلمات أو من علاقتها مع محيطها. والقارئ هو ركيزة هذا المحيط.

وعلى هذا يكون لدينا نوعان من العلاقات: علاقات داخل الوحدة، وعلاقات خارجها.

---

(50) را: Scholes: Structuralism. 194

فالتي من الداخل هي علاقات التأليف وعلاقات الاختيار ـ كما نقلنا عن سوسير ص 31 ـ.

وعلاقات التأليف تتحرك (أفقياً) وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة. وهذا يحكم الصلة بين هذه الوحدات حيث تكون صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر مما يجعل التأليف ممكناً أو غير ممكن. فكلمة (جاء) على صلة تآلف تبادلية مع (الرجل) مما يُمكّننا من التأليف بينهما فنقول: جاء الرجل، لكن كلمة (جاء) تتنافر مع فعل آخر مثل (غاب) ولا نستطيع أن نؤلف بينهما فنقول: جاء غاب. ولذا فإن الكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقتها بمجاوراتها مما سبق عليها ومما لحقها من كلمات. وهذه علاقة تتكوّن بشكل تدريجي مع كل كلمة تبرز في الجملة لتكون أخيراً مجموعة علاقات تجاورية هي وظيفة الوحدة.

وطبيعة هذه العلاقة تقوم على (المغايرة) فكل كلمة في الوحدة هي (مغايرة) للأخرى وتختلف عنها في كل خصائصها ولا يجمع بينهما إلا قابليتهما للتجاور. وهذه علاقات (حضور)[51] لأنها تقوم على شيء حادث في وسط الجملة.

أما (الاختيار) فهي علاقات (غياب) وهي ذات طبيعة (إيحائية) تقوم على إمكان الاستبدال على محور (عمودي). فكل كلمة في أية جملة هي (اختيار) حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصح أن تحل محلها إما لتشابه صوتي بينهما ويتنوّع ذلك إلى أنواع ذكرها البنيويّون المحدثون وسبقهم إليها الشيخ الرئيس ابن سينا حيث سمّاها (المشاكلة)[52] وقسّمها إلى أقسام هي: 1 ـ مشاكلة تامة متفقة مثل العين والعين (مع اختلاف المعنى)؛ 2 ـ مشاكلة تامة مخالفة مثل الشمل والشمال؛ 3 ـ مشاكلة ناقصة مثل الفاره والهارف أو العظيم والعليم أو الصابح والسابح أو السهاد والسها.

وهذا هو التشابه الصوتي وسمّاه ابن سينا (التشاكل في اللفظ) وقد يكون التشابه في المعنى دون الصوت وإذا استعنّا بابن سينا أيضاً وجدناه يسمّي ذلك (تشاكل اللفظ بحسب المعنى) ويمثّل له: بالكوكب والنجم أو السهم والقوس.

(ولكن ابن سينا حينما ذكر هذا كان يتحدث عنه في حالة الحضور وهذا يشبه

---

(51) Barthes: Elements of Semiology 58

(52) ابن سينا الشعر 27 (كتاب الشفاء ـ المنطق 9 ـ الشعر ـ تحقيق د. عبد الرحمن بدوي. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة 1386هـ (1966م)).

علاقات التأليف كما شرحنا هنا. بينما غرضنا في هذه الفقرة يتجه نحو علاقات الغياب (الاختيار) وموحياتها وهو شيء لم يصل إليه ابن سينا، ولكننا استعنّا بأمثلته لاستجابتها لدواعي موضوعنا استئناساً منا بالتراث وتلمّساً لكوامن جذوره مما يمكن تفسيره على المفهومات الحديثة).

وتكون العلاقة أيضاً (ضدية) من حيث مخالفة الكلمة لكلمات أخر يصح ورودها في مكانها، مثل البياض والسواد أو الجنة والنار.

وإضافة إلى علاقات التشابه الصوتي أو المعنوي بين كلمتين، هناك أيضاً علاقات التشابه النحوي مما يقع حالاً أو مفعولاً مطلقاً، يدخل كله مع الكلمة المختارة في علاقات غياب إيحائية تحدد وظيفة هذه الكلمة من خلال معرفتنا لبدائلها، وهي ما يعيننا على معرفة سبب اختيارها. وسبب الاختيار هو الوظيفة الفعلية للكلمة.

وهذه علاقات مخزونة في ذاكرة اللغة، وتتداخل مع الكلمة في حالة الإبداع وفي حالة التلقّي. وتختلف الكلمات في طاقتها المخزونة في ذاكرة الجماعة. وقد يلجأ المبدع أحياناً إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء النص وشحنه بدفق إيحائي عميق مثل استخدام صلاح عبد الصبور عنواناً رائعاً لإحدى مسرحياته الشعرية هو (ليلى والمجنون) اعتماداً على ما تحمله هذه الجملة من علاقات اختيار غنية تجلب معها رصيداً شعرياً ثراً في ذاكرة كل شرقي.

وهذه علاقات لا تقتصر على موحيات التلقّي، ولكنها مهمة للتحليل البنيوي الذي يتطلب فحصاً لعلاقات الاختيار وما في جوفها من (معارض وظيفي) وفحصاً لعلاقات التأليف وما فيها من إمكانات التجاور. وهذا مكسب نقدي استمدّته البنيوية من (الألسنية) أخذاً بمفهوم (التعارض الثنائي ـ Binary opposition)[53] الذي يرتكز على خصائص الاختلاف بين العناصر فيميّز فيما بينها ويؤسس وظيفتها الفنية في حركة ثنائية تتحكم في حركة النص حسب تقاطعات العلاقات فيه.

ومن أجل النفاذ إلى باطن النص لسبر حركة العلاقات فيه اقترح رولان بارت فكرة (الفحص الاستبدالي ـ Commutation test)[54] وهو أن نقوم بتغيير الدال (الكلمة) بإحلال بدائل عنه من سلسلة الاختيار، لنرى أثر ذلك على توجه الجملة، من حيث

(53) Culler: Structuralist Poetics 14

(54) Barthes: Elements of Semiology 65

دلالتها أو من حيث إيقاعها. وقد نفعل ذلك بحركة عكسية بأن نبدأ من (الأثر) المحدث فنغيّره لنفحص مدى تجاوب الكلمات مع الأثر البديل. فإذا ما قلّت إمكانات التغيير أو تمنّعت فإننا عندئذ نكون أمام تجربة (شاعرية) وهي تمثّل (أصغر درجة من إمكانات الاستجابة للاستبدال)[55] وهي التلاحم التام بين (الصوت/ والأثر) بحيث يكون تبديل أحدهما تبديلاً للآخر.

وحركة الاستبدال تمس البنية كلها، فتغيير إحدى الكلمات ينجم عنه تغيير وظائف الأخريات في البنية نفسها فقولنا: (ضرب صالح محمداً) ثم نقف عند ذلك حيث تتحدّد وظائف هذه العناصر الثلاثة، فإذا ما غيّرنا كلمة (محمد) ووضعنا بدلاً منها كلمة (مثلاً) وقلنا: (ضرب صالح مثلاً) فإن كلمة ضرب يتغيّر معناها تبعاً لذلك، كما أن الحدث الصادر من صالح يتحوّل من حركة يدوية إلى فعل لساني. أما لو مددنا الجملة وقلنا: (ضرب صالح محمداً في أهم مشروعاته)، لنال الجملة تغيير كامل في كل عناصرها. ولذا فإن الكلمة في البنية (لا تكتسب قيمتها إلا من بروزها كمعارض لكل ما هو سابق لها أو لاحق بها ـ أو لمعارضتها لهما معاً ـ كما يقول سوسير)[56]. وهذا يلغي الوجود الجوهري للكلمة، ويؤسس العلاقة كقيمة أولى لنشوء وظيفة لها. وكما رأينا حدوث التحوّل للكلمة في تغيير نمط التأليف، فإننا نلمس هذا في محور الاختيار لأن أية كلمة مختارة تستمد وظيفتها (أيضاً) من رصيدها العمودي، ولو حدث تغيير لهذا الرصيد لتغيّرت وظيفة الكلمة مع هذا التغيّر. فكلمة (بدر) مثلاً تستمد دلالتها من وجود كلمات مثل قمر/ هلال/ محاق.. إلخ. ولو فقدت هذه الكلمة بعضاً من عمودياتها (كهلال) مثلاً لتغيّر مدلولها ليعم أكثر من ذي قبل، لأن وجود كلمة (هلال) خصّصت مفهوم (بدر) وبزوالها يزول هذا التخصّص.

هذه علاقات داخلية تتحرك في باطن البنية، وتليها علاقات تتشابك فيها البنى بعضها مع بعض قسّمها بارت إلى ثلاثة أنواع هي:[57]

1 ـ علاقة تضامنية، وذلك عندما تتضمّن الجملة أختها وتعتمد كل واحدة منهما على الأخرى كقول الشابي:

---

(55) السابق 70

(56) Pettit: op. cit 9

(57) Barthes: Elements of Semiology 69 - 70

ومن يتهيب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحفر

إذ لا يمكن لإحداهما الاستغناء عن الأخرى.

2 ـ علاقة التضمين البسيط، عندما تكون واحدة منهما فقط متضمّنة للأخرى (والثانية حرة) مثل قول امرئ القيس:

قفا نبك: من ذكرى حبيب ومنزل

حيث تستطيع جملة (قفا نبك) الاستقلال بنفسها لكن قوله: (من ذكرى حبيب ومنزل) تعتمد على سابقتها.

3 ـ علاقة تأليف، وذلك عندما لا تتضمّن الجمل لبعضها البعض وإنما يربطها رابط التأليف الحر.

ومحور الاختيار بين (علاقات الجُمل) هو أوسع أنواع الحريات، حيث يجد المُنشئ مجالاً مفتوحاً أمامه لتأليف مقولته من جُمل يجد نفسه حراً في ربطها مع بعضها حسب مزاج تجربته، ولكن هذه الحرية ـ كما يقول بارت ـ تتناقص بالتدريج حيث يكون الاختيار في الكلمات محكوماً بقواعد النظم (Syntax) وبقواعد الإجبار التي تفرضها علاقات التأليف، لأن الكلمات السابقة تفرض ظروفها على اللاحقة، فتقرر ما يناسبها وتبعد ما يتنافر معها. وأقل من هذه الحرية وأضيق منها مجالاً هو اختيار صوتيمات الكلمة وذلك لوجود قوانين صارمة تحكم عمليات اختراع الكلمات ولا يكفي تجميع عدد من الصوتيمات لإعطاء كلمة دالة ـ وهذا لا يحدث إلا في حدود ضيقة جداً. وتنعدم الحرية تماماً في اختيار الصوتيم. وليس للصوتيم عمود (اختيار) لأن لكل لغة صوتيماتها الثابتة التي لا تقبل التغيير.

* * *

من هذا العرض نرى أهمية فكرة (الفونيم) وفكرة (العلاقات) في التحليل البنيوي. وهو تحليل لا يتوقف عند حد الوصف والرصد الإحصائي لخصائص النص اللغوي وإنما هو تحليل نقدي يتحرك على أربعة منطلقات يشرحها (ليتش) كالتالي[58]:

1 ـ تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.

2 ـ تعالج العناصر بناء على (علاقاتها) وليس على أنها وحدات مستقلة.

---

(58) Leitch: Op. Cit. 17

3 ـ تركز البنيوية دائماً على الأنظمة.

4 ـ تسعى إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد.

وهذه المنطلقات الأربعة التي يخصّها ليتش بالتركيز، تعين على تقبّل البنيوية كنهج نقدي ذي فعالية بناءة في ابتكار (نظرية شاعرية)، تساعد على تذوّق النص الأدبي تذوّقاً مبنياً على تصور نظري نقدي يدعم أحكام القارئ ذي الذوق المدرّب. وهذه لعمري غاية الهدف للدرس الأدبي.

وأهم ما فعلته البنيوية هو الانطلاق من مبدأ العلاقة فيما بين الأشياء، وهو مبدأ مكّنها من الرؤية المفتوحة على وظائف الظاهرات، وفتح لها أبواباً أشرعت بين يديها لخدمة علوم العصر الحديث كعلم النفس والرياضيات مع بياجيه، والأنثروبولوجيا والأساطير مع ليفي شتراوس، وأخذ بارت بمفاهيمها لتحليل مسالك المجتمع في الملابس والطعام في كتابه عن (عناصر السيميولوجيا) إضافة إلى تجلّياتها في الأدب وفنونه. وبذلك تبرز كأكبر تحوّل أدبي في هذا القرن مسّ كل وجوه الفكر الإنساني، وربط الإنسانيات بمناهج العلوم التجريبية، مما جعل ليفي شتراوس يقول كلمته المشهورة: (روّضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبداً، ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ هو الألسنية)[59].

وليست البنيوية إلا صورة هذا الحدث العلمي الفريد، ومع البنيوية تقف السيميولوجية كوجه آخر للعملة اللسانية نفسها، وهو ما سنعرض له في المبحث التالي:

2 ـ 3 السيميولوجية:

لا أدري ما إذا كنت قد جانبت الصواب بجعلي هذا المبحث تالياً للبنيوية، وقد كان من حقه أن يسبقها. فالسيميولوجية مظلّة ضافية تحتوي (فيما تحتويه) البنيوية ومن فوقها الألسنية. ولكنني أقدمت على صنيعي هذا متّكئاً على ما يخامر هذا العلم من ضبابية بسبب اتّساعه وشموله الذي جعله يتداخل مع علوم كثيرة فيما يحسب أنه

---

(59) نقلاً عن: Pettit: Op. Cit. 64

يشملها. فإذا ما طلبناه كعلم وجدناه يحوي الألسنية ويتبناها، ولكننا إذا ما استعنا به كمنهج نقدي وجدناه ينحسر على نفسه شيئاً فشيئاً ليكون أخيراً واحداً من مناهج الأدب التي ترتكز على الألسنية، وكأنه هنا لا يحتويها ولكنها تحتويه. وهذه جدلية إيجابية بين العلمين تؤدي إلى تأكيد كل واحد منهما وغرسه في الآخر وليس إلى إلغائه أو نفيه بعيداً. وهذا هو سبب تأخيري لهذا المبحث إلى هذا الوقت، لأنني أتناول هذه القضايا لما فيها من مناهج تُعين على سبر النص الأدبي وكشف بواطنه.

والسيميولوجية في هذا الشأن هي ندّ نقدي يعضد البنيوية ويتضافر معها في مسعى استكشاف النص ودراسته على منطلقات (الألسنية) ومبادئها.

ولقد استعرت له اسمه الغربي، مخالفاً بذلك ما حاوله بعض الدارسين من العرب في تعريبه إلى مصطلحات مثل (علم العلامات) كما سمّاه الدكتور عبد السلام المسدّي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب 178) وهو تعريب سليم ولا اعتراض عليه، لولا أنني وجدت مشكلة في النسبة إليه حيث استعصى عليّ أن أقول مثلاً: تحليلاً علاماتياً بدلاً من تحليل سيميولوجي، ووجدت الإفراد غامض الدلالة فيما لو قلت (تحليلاً علامياً) كما يفعل المسدّي في كتابه (ولعل ذلك يشيع يوماً فيسهل لي قياده بعد أن نشز) وتردد عند بعض الدارسين مصطلح (سيمياء) كما نجد عند الدكتور نصرت عبد الرحمن في كتابه (النقد الحديث) وجاراه الدكتور سعد مصلوح في كتابه (الأسلوب ـ 13)، ولكنني أجد في هذه الكلمة نفس ما يجده الدكتور صلاح فضل فيها من خشية (أن يفهم القارئ العربي من السيميائية شيئاً يتصل بالفراسة وتوسّم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيميا وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر والكيميا ـ فضل: نظرية البنائية 446) ومع مصطلح السيميا وردت كلمة (الرموز) كبديل أو مرادف لها ولكن مصطلح (رموز) لا يقوم إلا بثلث مجالات السيميولوجيا لأنها مع الرموز تشمل العلامات والإشارات كما هي عند بيرس[60] الفيلسوف الأمريكي (1839 ـ 1914) كما

---

(60) را: 1 - Todorov: Encyclopedic Dictionary 85

2 - Hawks: Op. Cit. 129

وبيرس فيلسوف أمريكي سبق سوسير في دراسة السيميولوجيا واعتمد على تقسيمها إلى ثلاثة حقول هي: العلامات/ والإشارات/ والرموز/ وعاش بيرس في الفترة ما بين (1839 ـ 1914) ـ للتفصيل راجع المصدرين أعلاه. ولكن سوسير أبعد منه أثراً في هذا المجال لارتباطه الوثيق بالألسنية وأبوّته لمتفرّعاتها من الاتجاهات الأدبية ولكونه سويسرياً يكتب بالفرنسية مما قرّبه لغة ومكاناً من نفوس =

أن سوسير رفض مصطلح (رمز)[61] وأحلّ محلّه مصطلح (إشارة) لأن الرمز يوحي بوجود الباعث مما ينشئ علاقة سببية أو عرضية بين الدال والمدلول، وهذا ضد فكرة سوسير حول اعتباطية الدال كما سنوضح، إن شاء الله.

ومن تراجمها العربية (الدلائلية) كما فعل الطيب البكوش في ترجمته لكتاب مفاتيح الألسنية لجورج مونان (تونس 1981) وكذلك كان المنصف عاشور في مقالة نشرتها مجلة الحياة الثقافية في العدد (8) السنة الخامسة مارس 1980 ص(5). وهذا تعريب أكاد أميل إليه لولا تقاربه مع مصطلح (علم الدلالة) تقارباً يوشك أن يبلغ حدّ الالتباس. ولذا فإني أستخدم عن كره مصطلح (سيميولوجي) منتظراً مولد مصطلح عربي يحل محلها معطياً كل ما تتضمّنه من دلالات.

* * *

تناول سوسير السيميولوجيا من وجهة نظر لغوية ـ لا فيلسوفية كما فعل بيرس ـ ولذلك فإنه يقيم علاقة وثيقة ومباشرة بين اللغة والسيميولوجيا حتى إنه يعرّف اللغة على هذا الأساس فيقول: (اللغة نظام من الإشارات التي يُعبَّر بها عن الأفكار، ولذا فإنها تشبه نظام الكتابة، وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية، ومظاهر الأدب، والإشارات العسكرية.. إلخ... ولكن اللغة هي أشدها أهمية)[62].

ويعد هذا التعريف يطلق سوسير مقولته التي صارت علامة على مولد السيميولوجيا وهي مقولة أصبحت (مقدمة) لكل بحث سيميولوجي بعد سوسير وفيها يقول:

(إن علماً يدرس حركة الإشارات في المجتمع لهو علم قابل للتصور، وسيكون هذا العلم جزءاً من علم النفس الاجتماعي وبالتالي من علم النفس العام. وسأدعو هذا العلم سيميولوجيا ـ من المصدر الإغريقي Semeion/ Sign ـ وهذا العلم سيوضح مكوّنات الإشارات والقوانين التي تحكمها. ولأن العلم لم يوجد بعد فإنه لا يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم؟!، لكنه علم يملك الحق في أن يكون ومكانه

= المتأثرين به في فرنسا خاصة حيث توقّدت شرارة هذه الاتجاهات، وشاعت بواسطتها أفكار سوسير.

(61) را: Barthes: Elements of Semiology 38

(62) را: Saussure: Course in General Linguisites 16

معدّ سلفاً. والألسنية ليست إلا جزءاً من علم السيميولوجيا العام. والقوانين التي تكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في الألسنية).

تلك كانت نبوءة سوسير في مطلع هذا القرن، ونُشرت في كتاب ضم محاضراته في الألسنية نشره تلاميذه بعد وفاته بثلاث سنوات (1916م). ومنذ ذلك الحين والسيميولوجية تسير جنباً إلى جنب مع الألسنية حتى ليصعب فصل إحداهما عن الأخرى.

والسيميولوجيا ترتكز على ثلاثة عناصر هي: [63]

1 ـ العلامة (Index) والعلاقة بين الدال والمدلول فيها سببيّة (Causal) فالدخان علامة على النار. والطرق على الباب علامة على وجود شخص بالباب.

2 ـ المثل (Icon) والعلاقة فيه تقوم على التشابه، فالرسم هو شبه المرسوم، والتمثال هو شبه المنحوت.

3 ـ الإشارة (Sign) أو الرمز في لغة بيرس (وسوسير يرد ذلك ويفضل مصطلح إشارة) والعلاقة فيها اعتباطية.

والذي يهمّنا هنا هو (الإشارة) وهي تتكوّن من (دال) هو الصورة الصوتية (ومدلول) وهو المتصور الذهني لذلك الدال. وقد يحسن بنا هنا أن نستعين بأبي حامد الغزالي لإثراء فكرتنا عن علاقة الدال بالمدلول التي تتحرك عنده على أربعة محاور هي: [64]

1 ـ الوجود العيني

2 ـ الوجود الذهني

3 ـ الوجود اللفظي

4 ـ الوجود الكتابي

فالشيء له وجوده العيني كالشجرة نابتة في الأرض ثم يكون لها وجود ذهني، وهو أن ينشأ لها في ذهن الإنسان صورة تقوم في الذاكرة، ويأتي الوجود اللفظي وهو كلمة (ش ج ر ة)، وهذه لا تشير إلى الوجود العيني وإنما تشير إلى الوجود الذهني، لأن نطقنا بهذه الكلمة لا يحضر الشجرة التي على الأرض وإنما يثير صورتها في

(63) للاستزادة تراجع المصادر المذكورة في الهوامش 60/ 61/ 62.

(64) أبو حامد الغزالي: معيار العلم ـ 75 (ت الدكتور سليمان دنيا ـ دار المعارف ـ القاهرة 1961م).

الذهن، فالدال هنا يثير دالاً آخر. واللفظ يجلب صورة، ثم يتحوّل الوجود اللفظي إلى كتابة. والكتابة تثير فينا اللفظ لأن أول ما نفعل إذا صادفنا المكتوب هو أن نقوم بنطقه، وهذا النطق يجلب في الذهن صورة ذلك المنطوق. وهذه هي حركة الإشارة شرحها الغزالي دون أن يسميها (إشارة) ولكن شرحه لها سبق عصر علم السيميولوجيا بقرون ولم يأت هذا العلم بشرح أكثر من هذا الذي جاء به أبو حامد.

ومن الغزالي تنقل تعريفاً مفيداً جداً لنا هنا خاصة، لأنه صار موضع خلاف في هذا القرن، حيث يقول مُعرِّفاً الاسم والفعل بأنهما: (صوت دال بتواطؤ)[65] وسنحتاج إلى هذا التعريف بعد قليل.

وتقسيم الغزالي كان حلاً لمعضلة الدال والمدلول، وهي المشكلة التي تناولها السيميولوجيون الفرنسيون وقدموا لها حلاً ليس بأكثر من حلّ الغزالي. وقد مجّد شولز ذلك الحل الفرنسي وقال: (إن أعظم تصور قدّمته السيميولوجيا الفرنسية منذ زمن سوسير هو فكرتها عن الإشارة وأنها لا تتكوّن من اسم ومن شيء تحيل إليه، ولكنها تتكوّن من صورة صوتية وتصوّر ذهني، أي دال ومدلول). وينقل عنهم رأيهم في أن (الإشارات لا تحيل إلى أشياء ولكنها تدل على متصوّرات وهذه المتصوّرات هي مظاهر ذهنية وليست حقائق عينيّة)[66]. وهذا هو أهم اختلاف بين أتباع سوسير وبين بيرس الأمريكي حيث يرى الأخير أن الإشارة تحيل إلى موضوع، وهذا الموضوع يعتمد على ما له من خلفية لدى مفسّر الإشارة، مما يجعل محور الدلالة عنده هو الشيء (الموضوع)[67].

ولكن المتأخرين من روّاد السيميولوجية، مثل بارت ولاكان أخذوا برفض فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وقدموا جدلهم على أن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعاً (دوالاً) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركّبة[68] وهذا حرر الكلمة وأطلق عناقها لتكون (إشارة حرة)، وهي تمثّل حالة (حضور) لأن الكلمة موجودة أمامنا. ولكن المدلول يمثل حالة

---

(65) السابق 79 ـ 80 وجاء ذلك عند ابن سينا في كتاب (الشعر) ص66.

(66) Scholes: Semiotics. 23

(67) السابق 147.

(68) السابق 148.

(غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة. وهذه العلاقة لا تنشأ إلا بفعل المتلقي الذي يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول وهي ما يسمّى بالدلالة. ولأن الصلة الآن تقوم بين حاضر هو الدال (الكلمة) وبين غائب هو المدلول (الصورة الذهنية) فإن المدلول يصبح عالة على الدال، ووجوده يعتمد كلياً على وجود (الدال)، ومن الممكن أن نتصور كلمة بلا معنى أي بلا متصور ذهني، وأي تركيب صوتي اعتباطي يحقق ذلك، لكنه يستحيل أن نتصوّر (مدلولاً) بلا دال، فهذا هو العدم الذي معناه اللامتصور، وكل ما هو محال الإفصاح عنه فهو لا وجود[69]. ومن هنا صار الوجود اللفظي هو الأساس للحضور الذهني. وهذا يؤسس في النفس قيمة الكلمة وخطورتها. كما أنه يجعل الكلمة ذات قيمة ثنائية: حضور وغياب/ وجود ونقص/ حيث يمثل (الصوت) الحضور والوجود، بينما المدلول هو غياب ونقص. وحدوث التحوّل الوجودي هنا يتم بفاعلية تصدر من القارئ والمتلقّي الذي يجلب الغائب ويكمل الناقص.

والذي أحدث هذا هو أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة (اعتباطية) كما يحدد سوسير، أي أنها ليست سببية وليست عضوية. فالكائن الحي الناطق يُسمّيه العربي إنساناً والإنجليزي (Man)، وهذان اللفظان هما إشارة إلى ذلك الكائن وهي إشارة تتغير من لغة إلى لغة، دون أن يتغير الكائن نفسه، لأن الصلة بينه وبين إشارته قامت على (الاعتباط). وهو مفهوم سيميولوجي جلبه سوسير للفكر اللغوي، وتصدّى لمناقشته علماء السيميولوجيا، مثل رولان بارت الذي تردّد في قبول هذا المفهوم خشية مما يجلبه مصطلح (اعتباطي) من إطلاق الفكرة، مما يسبب كسر الميثاق العرفي حول مفهومات الدلالة للكلمات. وقال بارت، ملاحظاً على سوسير ومصحّحاً للفكرة، إن الاعتباطية صفة للعلاقة بين الدال والشيء، أي بين اللفظ والوجود العيني ـ حسب مصطلحات الغزالي ـ والإشارة ـ كما يلاحظ بارت ـ لا تتّجه نحو الوجود العيني وإنما إلى صورته الذهنية. ولذا فإن بارت يصف العلاقة بين الإشارة وصورتها الذهنية بأنها (نتيجة لتدريب جماعي، كتعلّم اللغة الفرنسية مثلاً، وهذه العلاقة هي الدلالة، وهي لا يمكن أن تكون بشكل اعتباطي ـ لأن أحداً من الناس لا يمكنه أن يعدل فيها ـ

(69) Todorov: Encyclopedic Dictionary 100

(70) Barthes: Elements of Semiology 50

والتدريب ضروري بكل تأكيد)[70] لإتقان العلاقة بين الدوال ومدلولاتها. وكأن بارت هنا لا يفعل سوى الاقتراب من تعريف الغزالي للكلمة بأنها (صوت دال بتواطؤ) وهو تعريف يضم أقطاب الإشارة كلها فهي صوت، وهذا صوت دال، وهذه الدلالة قامت بالتواطؤ، وهو التدريب الجماعي في مصطلح بارت.

وبذا يحتفظ بارت بمفهوم (اعتباطية الإشارة) ولكن بعد أن حمى المصطلح من الالتباس. وقد سبق (بياجيه) إلى شيء من ذلك حيث أكد على (العرف) التقليدي لحماية الدلالة من الضياع، وأشار إلى محاولة سوسير في تجنّب اللبس بتقسيمه الاعتباط إلى نسبي وآخر تام، حيث تكون اعتباطية الإشارة نسبية[71]. ولعله يقصد بذلك أن الإشارة حرة في دلالتها، ولكن لا تدل إلا بتواطؤ جماعي، وسمّى ذلك اعتباطاً نسبياً.

ولمفهوم الاعتباطية وظيفة مهمة في حفظ (الإشارة) من الزوال مع زوال مدلولها. فالديناصور زال عن وجه الأرض ولكن الكلمة الدالة عليه لم تمت معه. وكذلك كلمة (قهوة) كانت تدل في الجاهلية على الخمرة[72] وجاء الإسلام وحرّم الخمرة، ولكن الكلمة تحوّلت لتدل على الشراب المعروف، وصار من غير المستنكر أن يقف المسلم في المسجد ويقدم القهوة للمُصلّين. ولولا اعتباطية الإشارة لتلازمت الكلمة مع متصوّرها، واستحال عندئذ تناولها في المسجد.

كما أن اعتباطية الإشارة هي ما يمكّنها من التحوّل الدلالي، الذي به تصبح البنية شمولية ومتحوّلة ومتحكّمة بذاتها، كما رأينا أعلاه، ولأنها غير مقيّدة بمدلول ثابت صار لها موحيات لا حصر لها، ويتغيّر المدلول ويتنوّع، دون الدال الذي يقف صوتاً دائم التوثّب والحركة يعوم سابحاً ويجتذب إليه المدلولات دانيها وقاصيها حسب طاقة المتلقّي الخيالية.

وبه تتحوّل الإشارة من دلالة (التواطؤ) إلى دلالات التخييل، وهي أيضاً دلالات متحوّلة واعتباطية وما هي بثابتة، ولذا سُمّيت بلاغياً بالاستعارة. وما أعظم الغزالي وأروعه عندما يقول معلّلاً مصطلح الاستعارة بقوله: (وخصص باسم المستعار لأن

---

(71) Piaget: Structuralism 78

(72) يقول الجوهري: والقهوة: الخمر يقال سُمّيت بذلك لأنها تقهى أي تذهب بشهوة الطعام. أنظر الصحاح مادة (قها) جـ 6، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. الناشر الشربتلي 1402هـ.

العارية لا تدوم)[73] فهي تحوّل دائم لإشارات حرة. فالكلمة تستعار والمستعار نفسه يستعار (وهذا أيضاً يستعار في بعض الأحوال) كما يقول أبو حامد رحمه الله.

ولقد تنبّه لذلك ابن سينا وشرحه بقوله (إن اللفظ بنفسه لا يدل البتة، ولولا ذلك لكان لكل لفظ حق من المعنى لا يجاوزه، بل إنما يدل بإرادة اللافظ. فكما أن اللافظ يطلقه دالاً على معنى كالعين على الدينار فيكون ذلك دلالته كذلك إذا أخلاه في إطلاقه عن الدلالة بقي غير دال)[74]. وهذا هو ما جعل كلام العرب قديماً بليغاً وذا طاقة تخييلية، لأنهم أعتقوا إشاراتهم واعتمدوا على تحوّلات الإشارة، حتى قال المبرد[75] عنهم: (والتشبيه أكثر كلامهم).

وأخيراً نجد مفهوم الاعتباطية وما نتج عنه من إطلاق قيد الإشارة يقوم كأخطر ما قدّمته السيميولوجية ويتأسّس عنه مبدأ (القراءة السيميولوجية) للنص التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيّدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقّي ويصير القارئ المدرّب هو صانع النص. ولذلك شرطان يقترحهما شولز هما[76]:

1 ـ لكي نقرأ النص لا بد أن نعرف تقاليده الجنسية (أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص).

2 ـ لا بد أن يكون لدينا مهارات ثقافية تمكّننا من جلب العناصر الغائبة.

ولقد سبق أن ذكرنا أهمية معرفة سياق النص وجعلناها شرطاً للقراءة الصحيحة. فالقارئ مُطالَب بأن يقرأ باطن النص مثلما يقرأ ظاهره، وذلك كي يتمكّن من تخيّله ومن ثم تفسيره تفسيراً سيميولوجياً إبداعياً. وهذه مهارة فنية يكتسبها القارئ الموهوب بعد طول مران. والقراءة بذلك تصبح عملاً إبداعياً كإنشاء النص. ولا ريب أن النص جنين يتيم يبحث عن أب يتبنّاه، وما ذلك الأب إلا القارئ المُدرَّب. ومن خلال ذلك

---

(73) معيار العلم 86.

(74) وجدت هذا النص في مقال للدكتور عبد السلام المسدي بعنوان (من المضامين اللسانية في تراث ابن سينا) مجلة الحياة الثقافية ـ عدد (10) السنة الخامسة رمضان/ شوال 1400هـ. تونس. وأحال إلى كتاب الشفاء (المنطق) المدخل ـ فصل (5) القاهرة 1952م.

(75) الكامل 3/ 818.

(76) Scholes: Semiotics. 39

يدخل النص مع الإنسان ومع اللغة في مصطرع انفعالي خلاق، أستعير لوصفه بعض جُمل من الدكتور عبد السلام المسدّي جاء فيها قوله: (إن اللغة لما كانت مؤسسة حيوية ذات إفرازات تولّدية وكيانات تولّدية عسر رسم خط الفصل بين فعل الإنسان في اللغة، وانفعال اللغة باللغة، فضلاً عن فعل اللغة في الإنسان). وحالة الفعل والانفعال هذه مصطرع توقّق المسدّي بوصفه (بأنه ضرب من الاصطراع الصامت لا تكون الغلبة فيه إلا للغة)[77]. وهذا هو فعالية القراءة الصحيحة.

2 ـ 4 تشريح النص[78] (Deconstructive Criticism):

انطلاقاً من اعتباطية الإشارة وكونها حرّة التوجّه نحو المدلول، ومن ثم قدرتها على تغيير ذلك المدلول واستبداله، جاء رولان بارت يصوّر مسارين للنقد الأدبي[79] أحدهما يطلق (الدال) إلى أقصى ما يمكن أن يذهب إليه حتى إلى ما بعد التحلّل، إنه الانطلاق التام حيث تتسنّم الإشارة ظهر حالة من (اليوتوبيا) حرّة تتحرك خارج القوى التاريخية والجدليات الثقافية، على أن القوانين القديمة قد تم إلغاؤها. وبذلك تتحوّل القراءة إلى انعتاق ذاتي للقارئ نفسه، وكأنها حالة هوس. وهذا المسار يقوم على إلغاء المدلول ويرى بارت أنه سبيل المستقبل النقدي، وأن وقته لم يحن بعد وحسبنا الآن أن ندع (المدلول) ينزلق منحدراً على مهل.

أما المسار الثاني للنقد، فهو يأخذ نفسه بتحليقات المعاني، وإشكاليات التفسير دون أن يتجاوز حدود الإمكانات الدلالية وخلفياتها، ويقول بارت حول ذلك: (إن المجتمعات محاصرة بمعترك المعاني ولذلك فإن إزاحة النقد التقليدي لا تتم إلا في المعنى وليس من خارجه، لأن سلطان قواعد الاتصال هي التي تقرر فعاليتها. ولكي يكون النقد فعالاً لا بد أن يتحرك ضمن حدود المعاني).

---

(77) المصدر المذكور بهامش 74 (ص24).

(78) تحيّرت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحداً من العرب تعرّض له من قبل (على حد اطّلاعي) وفكرت له بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة. ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حلّ) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل، واستقر رأيي أخيراً على كلمة (التشريحية أو تشريح النص). والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص وستتضح الفكرة من خلال المناقشة التالية إن شاء الله.

(79) Leitch: Op. Cit. 108

وبذا يفتح بارت أبواب السيميولوجية لتقود النقد إلى مسارات جديدة تأخذ بمبادئ الألسنية وتستثمرها في فتح آفاق النص الأدبي. ويأتي (لاكان)[80] من هذا المنطلق جامعاً بين علم النفس والألسنية ليدفع بالنقد الأدبي في فرنسا نحو اتجاه جديد يقوم على مبدأ (أن البنية الشاملة للّغة هي بنية لاشعورية) وهي تشبه إلى حدّ كبير حالة (الحلم) حيث يكون الفعل للدال بينما المدلول في حكم التفسير أو هو شيء طائر. وبذا يحرّر (لاكان) الدال من قيد المدلول ويكون لدينا عندئذٍ (مدلول ينزلق ـ Sliding) و(دال يعوم ـ Floating). وهذا الانفصال بين الدال والمدلول يحدث نتيجة لانفصال تم بين التجربة والذات كما يشرح (لاكان) حيث يقول إن اللغة حينما نلجأ إليها فإننا بذلك نشهد انفصال الذات عن التجربة، لأن هناك هوّة بين الحدث كتجربة حادثة وبينه كصورة لغوية. وعندما نسعى إلى تصوير أنفسنا أو العالم من حولنا في خطاب لغوي فإننا بذلك نلغي وجود أية علاقة مباشرة بين النفس والتجربة. إننا نبني الذات في اللغة على الوجه الذي نريده للذات أو الذي نريدها أن تظهر به. وفي مسعانا إلى صقل التجربة وتنظيمها يحدث في الوقت نفسه أن ننصرف عن تلك التجربة كحادثة ونتّجه إلى صورتها اللغوية. والدال هنا هو الذي يتولّى صرفنا عن المدلول، ولذا فإن الحاجز ينشأ من قلب (الإشارة) ليحدث صدعاً بين الدال والمدلول، بين الحقيقة واللغة وهذا يوجد (فضاء دائم التحرك) من داخل الإشارة. ويتركنا وجهاً لوجه مع ما سمّاه لاكان (بالإشارات العائمة). ويكون دورنا ـ كقرّاء ـ هو تفسير هذه الإشارات أي البحث عن (نواة) أو دال رئيسي مخزون في اللاشعور يمثّل حالة الصفر أي (اللامعنى)[81] حسب لاكان وهو قمّة الانعتاق للدال.

وبعد لاكان يأتي (ديريدا) منطلقاً من الأرض نفسها ولكنه يقلب المعادلة قلباً تاماً، ويدخل على ساحة النقد في فرنسا ثم في أمريكا عارضاً رمحه، ليشرّح به العصر وما سبقه، ويرفع علم النقد التشريحي (Deconstructive Criticism) الذي التهب أواره في فرنسا مع مجلّة (تل كل ـ Tel Quel) وهي مجلّة أدبية تتصدّر قضايا النقد البنيوي والسيميولوجي ـ وما يتفرّع عنهما، ومن كُتّابها رولان بارت وديريدا وفوكو والكاتبة كريستيفا[82]. ودخل ديريدا إلى أمريكا عبر قنوات جامعة (ييل) حيث صار أستاذاً هناك

---

(80) السابق 11 ـ 12.

(81) السابق 15.

(82) Hawkes: Op. Cit. 183

ونشأت حوله مدرسة (نقّاد ييل ـ Yale Critics) وذلك منذ بداية السبعينات حتى الآن. ومن روّادها دي مان وملّلر وبلوم وهارتمان.

وانطلاقة ديريدا كانت مع صدور كتابه (of Grammatology) أي (في النحوية) في عام 1967 بفرنسا، حيث حاول نقض الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون وأرسطو حتى هيدجر وليفي شتراوس وكذلك سوسير واتّهم ذلك الفكر الفلسفي بما سمّاه (التمركز المنطقي ـ Logocentrec) وهو الارتكاز على (المدلول) وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي، حتى عندما يحاول أولئك المفكّرون عزل المدلول فإنهم يستعينون على ذلك بمدلول بديل. ولكي يُثبت ديريدا مقولته أخذ في تشريح كتابات الفلاسفة وذلك كي ينقض (التمركز المنطقي) من داخل حصونه، فصار الكاتب ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته. وكبديل لذلك الخط المنقوض دعا ديريدا إلى ما سمّاه (علم النحوية) كأساس لعلم الكتابة واستعار لفكرته جُمل سوسير التي نقلناها سابقاً (ص 42) عند نبوءته بظهور علم السيميولوجيا، فقال ديريدا داعياً لإحلال النحوية محل السيميولوجية (سأدعوه بعلم النحوية.. ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لا يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم، لكنه علم يملك الحق في أن يكون، ومكانه معدّ سلفاً. والألسنية ليست إلا جزءاً من ذلك العلم العام)[83].

وفكرة (النحوية) تذكّرنا بالإمام عبد القاهر الجرجاني ودعوته إلى (النظم) وهو تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيداً عن قيد المدلولات[84].

وأهم ما نجد عند ديريدا هو مفهوم (الأثر). وهو مفهوم يُدخل إلى علم الأدب أهمية كبيرة كقاعدة للفهم النقدي تضاهي قواعد الصوتيم والعلاقة واعتباطية الإشارة، بل إنه مفهوم يعطي هذه القواعد قيمة مبدئية بأن يجعلها ذات جدوى فنية. و(الأثر) هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيّدها كل قرّاء الأدب وأحسبه هو (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف.

والأثر: هو[85] التشكيل الناتج عن (الكتابة)، وذلك يتم عندما تتصدّر الإشارة

---

(83) Derrida: of Grammatology 51

(84) للدكتور كمال أبو ديب دراسة وافية عن الجرجاني نشرها باللغة الإنجليزية وكانت هي أطروحته للدكتوراه.

(85) را: Leitch: Op. Cit. 26 - 29 and Derrida: Op. Cit.

الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدّر الظاهرة اللغوية، فتتحوّل الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثاً ثانوياً يأتي بعد (النطق) وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه. إن الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق، وتحلّ محلّه، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتكون اللغة نفسها تولّداً ينتج عن النص. وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، ومن ثم فهي تستوعب اللغة، فتأتي كخلفيّة لها بدلاً من كونها إفصاحاً ثانوياً متأخراً. والكتابة إذاً ليست وعاء لشحن وحدات معدّة سلفاً، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها. وبذا يكون لدينا نوعان من الكتابة، كما يقترح ديريدا، الأولى: كتابة تتكئ على (التمركز المنطقي) وهي التي تسمي الكلمة كأداة صوتية/ أبجدية خطية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة. وثانيتهما هي الكتابة المُعتمِدة على (النحوية) أو كتابة ما بعد البنيوية، وهي ما يؤسّس العملية الأوليّة التي تُنتج اللغة.

والكتابة هنا تقف ضد النطق، وتمثّل عدميّة الصوت، وليس للكينونة عندئذٍ إلا أن تتولّد من الكتابة، وهي حالة الولوج إلى لغة (الاختلاف) والانبثاق من الصمت، أو لنقل إنها انفجار السكون.

ومن هنا جاء ديريدا ليُقدّم (الأثر) كبديل لإشارة سوسير. وهو يطرحه كلغز غير قابل للتحجيم، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة. ويصير (الأثر) وحدة نظرية في فكرة (النحويّة)، ترتكز الفكرة بكل طاقتها عليه، ومن خلاله تنتعش الكتابة، وإن كان سحراً لا يُدرك بحسّ، ولكنه يتحرك من أعمق أعماق النص متسرّباً من داخل مغاوره ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهبة، مؤثراً بذلك على كل ما حوله دون أن تستطيع يد مسّه. والأثر مسؤول عن كل انفعال يصدر عن الجزئيات الدنيا للإشارة، مثلما أنه حاصل الناتج الذي تُحدثه وظائف العلاقات ـ كما في النظر البنيوي ـ.

وما الكتابة إلا وجه واحد من تجلّيات (الأثر) وليست هي الأثر نفسه. وبكل تأكيد فالأثر الخالص لا وجود له ـ كما يقول ديريدا ـ. وهدف التحليل التشريحي هو تصيّد الأثر في الكتابة ومن خلالها، ومعها. وتأتي (النحوية) كعلم جديد للكتابة لترفض إنزال الكتابة إلى صف ثانوي مستعبَدة من اللغة المنطوقة. فهي لا تُخضِع الكتابة للمخاطبة، وإنما تفحصها وتحلّلها قبل الخطاب وفيه، أي في النصوص.

هذه خلاصة فكرة ديريدا عن (الأثر)، وهي فكرة طرحها مبدأً للنحوية كعلم

للأدب، وبذا تكون تصوّراً نظرياً، تسعى التجربة الإبداعية إلى ابتكاره، ومن ثم تصيّده، ويدخل النص مع الأثر في حركة محورية دائرية تبدأ بالأثر متجهة إلى النص ثم تعود إلى الأثر وهكذا دواليك. فالنص لا يُكتب إلا من أجل الأثر، إذ لا أحد يكتب شعراً لينقل إلينا أقوال الصحف، وإنما يكتب الشعر طلباً لإحداث (الأثر). فالأثر إذاً سابق على النص لأنه مطلب له، فإذا ما جاء النص وتلبّس بالأثر صار تلمّس هذا الأثر هدفاً للقارئ وللناقد، وبذا يأتي الأثر بعد النص ومن خلاله ومن قبله. وتتداخل العلاقة بين النص والأثر حتى لتنعكس بسببها معادلة (السبب/ والنتيجة). ولهذا فإن التشريحية تأخذ بقلب مفهوم السببية كما فعل نيتشه[86] من قبل حيث وصف العلاقة بين السبب والنتيجة بأنها علاقة مجازية أو بلاغية، وتمثّل لها بمثال إنسان يحس بوخز في صدره، مما يجعله يبحث عن (سبب) الوخز، فيجد دبّوساً في قميصه، وسيقول عندئذٍ إن الدبّوس سبب الوخز، أي دبّوس = وخز، ولكن الحال غير ذلك فالوخز سابق على الدبوس، لأن الرجل أحس بالوخز أولاً، وهذا دفعه للبحث فوجد دبّوساً. فالرجل إذاً تخيّل السبب بعد النتيجة، وليس قبلها، وهذا يجعل المعادلة كالتالي: الوخز = الدبّوس. وبذا تكون تجربة الألم دافعاً للبحث عن السبب. وهذه مداخلة متشابكة تشبهها مداخلة النص والأثر، مثلما أنها تشمل العملية الأدبية من حيث إن القراءة سبب للكتابة فلولا وجود قرّاء لم يكتب الكاتب نصّه، حتى وإن حجبه عن الناس لأن لحظة الكتابة لحظة توجّه نحو قارئ، والكاتب نفسه يتلقّى ما أبدعه كقارئ أول له، مثلما تتسلّم الأم جنينها كحاضنة أولى له. والكتابة في مقابل هذا هي سبب للقراءة فلولا وجود ما يُقرأ ما أمكننا إحداث ذلك الفعل. وتدخل بذلك الكتابة والقراءة في معادلة (الدبّوس: الألم).

ومع فكرة (الأثر) نجد نظرية (التكرارية)[87] التي بها يلغي ديريدا وجود حدود بين نص وآخر. وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص)، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرّض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها

---

(86) Culler: On Deconstruction 86

(87) Leitch: Op. Cit. 160 - 161

القديم والمكتسب. وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أي زمان وأي مكان. والمادة المقتطعة تنفصل من سياقها لتقيم ما لا يحصر من السياقات الجديدة التي لا تحدّها حدود، ولذا فإن السياق دائب التحرك، وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص قبله. ويضع (ليتش) (87م) لهذا معادلة نظرية تقول: إن التاريخ الكلي لأي اقتباس (أي تاريخ كل كلمة في النص) مضروباً في عدد الكلمات في النص يساوي المجموع الكمي للنصوص المتداخلة مع هذا النص الذي بين يدينا، ولأننا لا نملك القدرة على تقرير كامل لتاريخ أي كلمة، فإن قيمة هذه المعادلة ـ كما يقول ليتش ـ تنبع من اقتراحها بأن النصوص المتداخلة لا حصر لها، ومعها تأتي الإمكانات الاقتباسية لتشريح النص.

ونظرية (التكرارية) لا تعتمد على نية المؤلف ولا تصدر عن إرادته، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة. فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد. وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفيّة للنص، وما التكرارية إلا حتميّة تلقائية تحدث كالجادة ترسمها أقدام المارة في الصحراء تلقائياً (87م).

وفكرة الاقتباس كجزء من نظرية التكرارية، تكشف لنا السياق على أنه ذو طبيعة اعتباطية، إضافة إلى قوّته البنائية، ولذا فإن السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكررة كاسرة لحواجز النصوص وعابرة من نص إلى آخر حاملة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة، فيتمدّد معها الموروث الأدبي وتنشأ من خلال حركتها فكرة (النصوص المتداخلة) ويصبح السياق مطلقاً لا تحصره حدود. ومن خلال قصيدة واحدة نستطيع قراءة مئات القصائد ونجد فيها ما لا يحدّ من سياقات تحضرها الإشارات المكررة. وهذه نظرة جديدة نصحّح بها ما كان الأقدمون يُسمّونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم. وما ذاك إلا حركة الإشارة المقتبسة وما جلبته معها من سياقاتها[88] السابقة. أي الكلمة وتاريخها أو نظرية التكرارية كما نقلنا هنا. وكم نجد الأمر طبيعياً إذا نحن تذكّرنا أن صانعي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض هذا

---

(88) وتعرّضنا لهذا الموضوع في مواطن أخرى من الكتاب. انظر الفصل الأول ص 11 والفصل السادس ص 288.

المخزون الثقافي في ذاكرتهم كأفراد وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم.

ومن هنا جاءت (التشريحية) لتؤكد على قيمة (النص) وأهميته، وعلى أنه هو محور النظر حتى قال ديريدا: (لا وجود لشيء خارج النص[89]) ولأن لا شيء خارج النص فإن التشريحية تعمل ـ كما يقول ليتش ـ من داخل النص لتبحث عن (الأثر) وتستخرج من جوف النص بناه السيميولوجية المختفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب.

والقراءة التشريحية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة، وفيها يتوحّد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المُبتكَر وكل موحياته من خلال مفهوم (السياق) حيث يكون التحوّل. والتحوّل هو إيحاء بموت وفي اللحظة نفسها تبشير بحياة جديدة[90]. وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص ويتضمن ما لا يحصى من النصوص. والعلاقة بينه وبين القارئ هي علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية. ولكن التفسير ليس حدثاً أجنبياً على النص فهو ينبع من داخله، ولذا قال دي مان يصف العلاقة بين النص والتفسير: (يعتمد التفسير اعتماداً مطلقاً على النص كما أن النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير)[91]. وهذا يُبعد عن النص كل ما هو أجنبي عنه كالسيرة الذاتية لمؤلّفه وتاريخ عصره ونيّة الكاتب، وهذه كانت صفات القراءة القديمة، وقد حلّت الآن محلّها التشريحية التي تعمد إلى إقامة علاقات بين النصوص، لتكشف من خلال ذلك قدرة الكاتب على مواجهة الموروث (لأن كل كاتب يعمل داخل نظام لغوي وثقافي وليس بمقدور خطابه الخاص أن يهيمن على ذلك النظام، فهو يمضي إلى حد ما مع الشفرات القائمة. ولذلك فإن القراءة التشريحية لا بد أن تسعى لاستكشاف ما لم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته وما لم يسيطر عليه من هذه الأنماط)[92]. والمؤلف هنا ليس سوى اسم طُبع فوق النص، والمعترك الحقيقي هو: النص.

وكما أن الكاتب عُرض للتشريح فإن القارئ أيضاً معرّض لذلك (وكل قراءة

(89) Leitch: Op. Cit. 176

(90) السابق 181.

(91) de Man: Blindness and Insight 141

(92) ليتش عن ديريدا. را: 177.

تشريحية هي نفسها مفتوحة للتشريح.. ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية. ولكنها مادة جديدة للمشرحة)[93].

والتشريحية تعتمد على بلاغيات النص لتنفُذ منها إلى منطقيّاته فتنقضها، وبذا يقضي القارئ على (التمركز المنطقي) في النص كما هو هدف ديريدا. ولكن الغرض أخيراً ليس هو الهدم، ولكنه إعادة البناء ـ وإن بدا ذلك غريباً كما يقول دي مان[94].

* * *

في هذا المفترق، نجد أنفسنا في مواجهة مع مفهوماتنا الخاصة عن النقد وعن الكتابة وعن القراءة، ولكن مجرد حدوث هذا هو مكسب رفيع القدر عند التشريحيين، لأنهم يسعون إلى تحويل المُسلّمات إلى مساءلات أو إشكاليات، أي تشريح العقل نفسه وتفجير السكون فيه. ولم يعد النقد لذلك مجرد تعليق على ما حدث، ولكنه صار فعالية عقلية وهي ما يحدّده جولدنر بقوله: (إنها القدرة على أن تُحوّل المسلّمة إلى إشكالية، وعلى أن تبرز للملاحظة ما كان من قبل عادياً وتحوّل المصدر إلى موضوع وتمتحن الحياة التي تحياها امتحاناً نقدياً. وهذه النظرة للعقلية تضعنا في موضع القدرة على التفكير حول تفكيرنا. والعقلية كانعكاس عن الخلفيات تبشّر بالقدرة على التحدث عن لغتنا والأسس التي تختفي من تحتها)[95].

إن هذا التصور وما يطرحه من تطلّعات يجعلنا نتساءل عما نحن بصدده، أهو تحوّل في اتجاهات النقد الأدبي ينقله من وجهة إلى أخرى؟ أم هو تحوّل للنقد ذاته من حالة سلفت إلى حالة جديدة تحمل تغييراً في الهوية إضافة إلى تغيير الوجهة؟

إننا في الواقع نشهد حدثاً يتضمن مقولة السؤال الثاني. إنه تحوّل النقد الأدبي إلى علم جديد ربما نسمّيه (نظرية النص) أو نسمّيه (النظرية) فقط. وأستعين هنا بالمناقشة التي عقدها جوناثان كولر[96] (الأستاذ في جامعة (كورنل) بأمريكا وأحد الكتّاب البارزين حول نظريات النقد البنيوية وما بعدها) حيث يناقش هذه القضية مقتبساً قول ريتشارد رورتي بأن نوعاً من الكتابة قد انبثق منذ زمن جوته وآخرين (وهو نوع من

---

(93) بتصرف من السابق 178.

(94) de Man: Op. Cit. 140

(95) Culler: on Deconstruction 8

(96) أنظر السابق 8 ـ 11.

الكتابة نما، ولم يكن تطويراً للخصائص النسبية للنتاج الأدبي، ولم يكن تاريخاً للفكر وما كان فلسفة أخلاقية ولا هو علم للأصول أو الفكر الاجتماعي، ولكنه مزيج لهذه العلوم كلها محصورة في جنس واحد). ويتابع كولر قائلاً إن هذا الجنس الجديد هو بالتأكيد شمولي. والأعمال الصادرة عنه مترابطة مع فعاليات مختلفة، ومع كتابات متنوعة، مثل كتابات ليفي شتراوس وترابطها مع الأنثروبولوجي، ولاكان مع التحليل النفسي. (والنظرية) صارت جنساً بسبب الطريقة التي يحدث بها توظيف أعمالها مما يميّزها عن كل ما سواها من فعاليات علمية، من حيث إنها دأبت على استثمار المعطيات العلمية خارج حدود نشأتها، فالأفكار النفسية والفلسفية والاجتماعية تم فصلها عن حقولها الأولى وعزلها كتّاب (النظرية) عن مجال تخصّصاتها، واستطاعوا مع ذلك توظيفها في مجال جديد شامل، مما مكّن علم الأدب من الاستفادة من تلك العلوم دون أن يذوب فيها. وهذا بفضل (نظرية النص) أو ما يسمّيه الفرنسيون (بالعلوم الإنسانية) وقد يُسمّى حيناً (بالنظرية النقدية) أو (نظرية الأدب) وهذا شيء غير (الفلسفة) وقد يحلّ محلّها. أو هو قد حلّ فعلاً، مما جعل (رورتي) يقول ـ كما ينقل عنه كولر ـ (إني أعتقد أن النقد الأدبي في أمريكا وإنجلترا قد حلّ محلّ الفلسفة وأخذ وظيفتها الثقافية الرئيسية كمصدر للشباب في وصف الذات وتمييزها عن الماضي).

ويقدّم كولر ثلاثة أسباب تبرّر تحوّل النقد إلى (نظرية) وتبرّر كون هذا يحدث في الأدب لا في علم سواه، وهذه الأسباب هي:

1 ـ تجد النظريات مجالاً فعالاً لها في الأدب لأن موضوع الأدب هو التجربة الإنسانية، من حيث إنه يُفصح عنها وينظمها ويفسرها، ولأن الأدب يدخل في تحليل العلاقة بين الإنسان والإنسان ويُبرز أخفى بواطن النفس البشرية، كما أنه يُبرز انعكاسات الأحوال المادية على المعاناة الإنسانية، فلا ريب أن أية نظرية تمسّ هذه القضايا سيكون لها مجال رحب لدى النقّاد والمنظّرين. وشمولية الأدب تسمح لأي نظرية، مهما شذّت، لتدخل كواحدة من نظريات الأدب.

2 ـ وبما أن الأدب يسعى إلى استكشاف حدود الإدراك الإنساني، فإنه يدعو ويغري المناقشات النظرية التي تثير أو تتسبب في إثارة أوسع القضايا الفكرية عن الانعكاس الذاتي، وعن الفكر ودلالة الأشياء.

3 ـ لنقّاد الأدب مقدرة خاصة على قبول التطورات الجديدة في العلوم الأخرى،

وليس لديهم التزام يقيّدهم كالتزام المختصّين في تلك الحقول الذين يتردّدون في قبول ما يعارض المألوف عندهم، وعلى الرغم من وجود التزام خاص بالنقّاد يمنعهم عن قبول بعض النظريات الغريبة إلا أنهم دائماً على استعداد لتقبّل أي تحدٍّ يهز التقاليد المتعارف عليها في علوم النفس والاجتماع والفلسفة والأنثروبولوجيا، وهذا هو ما يجعل النظرية أو نظرية الأدب مضماراً حيّاً لمناقشة حيّة.

هذا ما ينقله كولر عن تحوّل النقد إلى (نظرية) وكل ذلك معترك يدور حول النص منبثقاً عنه. وهي ليست سوى محاولة لغزو النص والدخول إلى باطنه، لأن النص تشكّل لغوي ينم عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يُظهر، حتى صار التعامل معه علماً إنسانياً ينهل من كل معارف الإنسان من أجل أن يفهم الإنسان ذاته من خلال لغته، وكل ذلك كنز مخبوء في الكلمة (النص).

* * *

وأختتم هذا المبحث بعرض صورة عن مغايرة هذه المفاتيح (البنيوية/ السيميولوجية/ التشريحية) لما عُرف باسم النقد الحديث. والفرق هنا يأتي من الفرق بين النظر إلى الكتابة على أنها (نص) أو على أنها (عمل). فالنقد الحديث نظر إلى الكتابة على أنها عمل مغلق ومستقل، وأصر على حصر مناقشة (العمل) في حدود (الكلمات على الصفحة) ولذا فإن أصحاب هذه المدرسة احتفلوا بتكامل العمل في الدراسة الأدبية وتورّطوا في سلسلة من التفسيرات التعليمية (المدرسية) كما يقول شولز[97] الذي يصف هذا الاتجاه متّهماً أصحابه بالانغلاق الذاتي، ويصور حالهم وهم يقدّمون للطلاب قصائد لتفسيرها في صفوف الدراسة، بعد أن يزيحوا عناوين القصائد وأسماء شعرائها وتواريخ كتابتها مع إخفاء كافة المعلومات البيليوجرافية، ولا يدعون أي أثر قد يدل على بلد الشاعر أو تاريخ المصدر. ويقول شولز ساخراً (إنهم حوّلوا القراءة إلى أحاجٍ وألغاز بدعوى تطوير التفسير، وحوّلوا الفصل إلى قداس حيث يقف المعلّم ـ الذي يعرف أسماء الشعراء والتواريخ والمصادر وكافة خصوصيات النصوص ـ ليبارك معجزات التفسير) وما من معجزة سوى تطابق إحدى الإجابات مع ما يخفيه المعلّم من معلومات عن النص.

ويُفنّد بورجيه هذا الموقف قائلاً (لو أنني أعطيت أي صفحة كُتبت اليوم ـ حتى

---

(97) Scholes: Semiotics. 15

ولو كانت هذه ـ لأقرأها كما ستُقرأ عام 2000 لاحتجت عندئذ لمعرفة أدب عام 2000)[98]. ولذا قال (جينيه): (إن الأدب يكشف عن نفسه بفعل القراءة مثلما يكشف بفعل الكتابة) ولذا فإن البنيوية (تسعى إلى استكشاف العلاقة بين نظام الأدب وبين الثقافة التي هو جزء منها)[98]. وهذا ما تورّط النقد الحديث في عزله عن النص فجاء العمل فيه مغلقاً ومعزولاً. لكن النص كمفهوم مختلف عن (العمل) هو نص (مفتوح وغير تام ولا كاف. وهذه ليست خاصية وراثية في أية قطعة كتابية، ولكنها فقط طريقة للنظر إلى تلك القطعة أو غيرها من الإشارات المؤلفة، حتى إن القطعة نفسها يمكن النظر إليها على أنها [نص] أو على أنها [عمل]. فإن كانت نصاً فإنه يجب أن يُفهم على أنه نتاج لشخص أو أشخاص في نقطة معينة في التاريخ البشري، وفي جنس أدبي محدّد. ويكتسب النص قيمته من المعطيات التفسيرية التي تختلف باختلاف القراء الذين ينطلقون ممّا لديهم من معرفة في الشفرات الثقافية والدلالية والنحوية للنص. والنص هو دائماً صدى لنصوص أخر، وما هو إلا نتيجة لاختيار حلّ محلّ ما سواه من إمكانات الاختيار. وسجلات هذه الاختيارات قد لا تكون ميسّرة من خلال مسوّدات الإنشاء لكنها عملية يجب أن تؤخذ في الحسبان في كل الأحوال والنص دوماً هو نتيجة لقرار اعتباطي بالتوقف عند نقطة معينة. ومن حق الدارس أن يعرض تصوراته لما كان يحدث قبل وقوع قرار التوقف ولما هو قابل للحدوث بعد ذلك، أي حول ما دخل إلى النص وما أُبعد عنه)[99].

فالنص إذاً موجود والذي نحتاج إليه هو فقط أن ننظر إليه على أنه نص لا عمل. وعلى ذلك يختلف التفسير واستقبال القطعة الأدبية. وننهي هذه الفقرة بأن نقتبس تفريق رولان بارت بين النص والعمل في معرض هجومه على مدرسة النقد الحديث في مقالة كتبها عام 1971م بعنوان (من العمل إلى النص) وقد لخص ليتش[100] الأفكار الرئيسية لهذه المقالة فيما ترجمته بالتالي:

1 ـ يتم التفاعل مع النص في فعالية شاملة من العطاء اللغوي وذلك نقيض (العمل) الذي هو تقليدي.

---

(98) Scholes: Structuralism 11

(99) بتصرف من: Scholes: Semiotics 15 - 16

(100) Leith: Op. Cit. 106

2 ـ النص يتحدّى كل حواجز العقلانية والقرائية وقواعدهما وبذلك فهو يتجاوز كل التصنيفات والطبقيات التقليدية.

3 ـ يتمثّل النص في التحول اللامحدود للمدلولات من خلال التحرّك الحرّ للدال الذي يفلت بطاقة لا تُحدّ، ولذا فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز.

4 ـ يحقق النص حدّاً غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية لأنه مبنيّ من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ومن الإرجاعات والأصداء، ومن اللغات الثقافية ـ التي هي غامضة الهوية وغير قابلة للرصد ـ ولذا فالنص إنما يستجيب للانتشار فقط (Dissemination) (أي أن ينثر في النصوص اللانهائية التي تداخلت معه).

5 ـ تصدير النص باسم المؤلّف لم يعد رمزاً لأبوّته للنص وليس ذلك يميّزه. فالمؤلف ليس هو البداية للنص ولا هو غاية له، ولكن المؤلّف يستطيع أن يزور النص كضيف عليه فقط[101].

6 ـ النص مفتوح، ومطلق للخروج، والقارئ يُنتج النص في تفاعل متجاوب لا في تقبّل استهلاكي.

7 ـ النص مهيّأ لطوباوية (يوتوبيا) ولحالة اللذة الانتشائية (من متلقّيه).

وهذه فروق لا تترك للنقد الحديث مجالاً حرّاً في مرحلة مابعد البنيوية، على الرغم من انطلاق هذا النقد من مبدأ التركيز على النص، ولكنه انحرف بعيداً عن النص حينما عزله عن سياقه، ولم يكترث بالدور الذي تلعبه شفرة النص في تأسيس شاعريّته، وهو دور ترتكز عليه وظيفة اللغة الأدبية في تميّزها واختلافها عما سواها. ولذلك عجز النقد الحديث عن أن يقدم أي إنجاز اصطلاحي متطور كتلك الإنجازات الفذّة التي قدمتها مدارس النقد الألسني حول مفهومات (الصوتيم) والعلاقات واعتباطية الإشارة، والإشارة كبديل للكلمة، ثم مفهوم الأثر إلى جانب نظريات الشاعرية (ومعها السياق والشفرة) والتكرارية والاختلاف، وأخيراً (نظرية النصوص) التي نقلت النقد الأدبي من حال المعلّق الأدبي على العمل، إلى حالة (النظرية) كجنس معرفي متميّز.

وهذه نقلة باهرة في هذه المرحلة العصرية أنجزها نقّاد مهرة جاءوا إلى الأدب من تخصصات أخر فأغنوا التجربة النقدية بما حملوه إليها من نظريات نفسية واجتماعية

(101) هذا هو مبدأ بارت في كل كتاباته كما سنفصّل في المبحث التالي (رقم 3) وذلك يأتي من فكرته عن (جماعية اللغة) وهي قضية سنعرض لها بتفصيل واف في الفصل الثاني إن شاء الله.

وفلسفية حديثة. ويتنوع إسهام هؤلاء من واحد إلى آخر لتتضافر جهودهم في بناء النظرية وتوجيهها. ولكن رجلاً واحداً يبرز في الصدارة دائماً ويستأثر بهذه الصدارة لزمن تمدّد وامتدّ دون أن يقف عن التصدر المستمر إلا بموت صاحبه، وذاك هو رولان بارت الذي أخصّه بمبحث خاص فيه لتميّزه عن كل من سواه من أدباء العصر: إنه فارس النص.

3 ـ فارس النص:

3 ـ 1 لم يحظ أحد بالتربّع فوق سنام نظريات النقد مثلما حظي رولان بارت الذي قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن، وما تزحزح عن الصدارة قط، لأنه وهب مقدرة خارقة على التحوّل الدائم والتطور المستمر مما حقّق له صفة (أهم ناقد أوروبي).

وهو فرنسي ولد عام 1915 درس الأدب الفرنسي والكلاسيكي في جامعة باريس، ثم خرج ليدرّس الأدب الفرنسي في رومانيا وفي جامعة الإسكندرية في مصر. ومنها عاد إلى باريس أستاذاً في الكليّة الفرنسية حتى وفاته عام 1980م.

ولعل أذكى خطوة أسداها بارت لنفسه هو أن جعل ذاته إشارة حرة، فخلاها دالاً عائماً لا يحد بمدلول. ولذا جاءت كتاباته إبداعاً نصياً، مثلما هي أعمال نقدية وتنظيرية، وشملت مسائل الفكر العصري ليس في الأدب فقط بل في علوم الاجتماع والثقافة والسيميولوجيا، بناء على علاقة الإنسان مع الظواهر الاجتماعية والثقافية ومنطلقة في ذلك كله من مفهومات البنيوية السيميولوجية التي جعلها مرتكزاً لدراسته لأعمال (راسين) عام 1963م وقاعدة الدراسة فيها شمولية تجمع كامل أعمال الأديب كنظام فني يتم تحليله عن طريق استكشاف الوحدات الصغرى، أي أصغر ما في العمل من عناصر وظيفية تشكل حركة التأليف الداخلية فيه.

وفي هذه الفترة من عمره الفني يُخرج بارت كتابه (عناصر السيميولوجيا) عام 1964م، وفيه يعمد إلى تحليل الكتابة في ضوء علم الإشارات، مجارياً سوسير في ذلك، ويحمل الكتاب تعقيداً لهذا العلم الذي يتداخل تداخلاً تاماً مع البنيوية، مما جعل الكتاب مصدراً لهذين المجالين معاً. ولم يقصر بارت كتابه على اللغة وإنما مده إلى مجالات أخرى تتجلى فيها السيميولوجية، مثل أنظمة الملابس ونظام الأكل مما يحمل دلالات اجتماعية وإنسانية. وكأن بارت يقدّم قواعده هذه كأسس لتفسير الظاهرة

الاجتماعية مهما كان نوعها وسواء كان التعبير عنها لفظياً أو غير لفظي.

وبعد ست سنوات من ذلك يتحوّل بارت تحوّلاً مذهلاً وقوياً، ومعه يتحوّل الفكر البنيوي السيميولوجي إلى مسار متفتّح نحو زمن جديد للكتابة. وذلك بصدور كتابه (S/Z) عام 1970 وهو كتاب صار علماً على أبرز تغيّر يحدث في هذا القرن للكتابة الأدبية، لأنه تمثلٌ رائد لما أصبح يُعرف بالتشريحية، والذي جلب هذه النقلة الفذة هو دخول بارت مع جماعة مجلة (تل كويل ـ كما هو) وهي منبر النقد الحديث في باريس، حيث كان ديريدا ينفث سحره في تلك الجماعة. وستتحدث عن معطيات هذا الكتاب في فقرة (3) تحت ولكننا الآن نقدم عرضاً لقاعدة الكتاب النقدية:

والكتاب هو قراءة تشريحية لقصة (ساراسين) لبلزاك، وهي قصة قصيرة في حدود عشرين صفحة ولكن بارت يكتب عنها كتاباً يزيد على مائتي صفحة، يحلل فيها القصة بناء على (الجُمل ـ Lexias). والجملة هنا مصطلح خاص أخذ به بارت وهو يعني به العبارة أو التعبير اللغوي ذي الوظيفة المتميّزة. واستخرج بارت من هذه القصة خمسمائة وإحدى وستين جملة تمثّل وحدات قرائية، وقام بفحص كل (جملة) على حدة فحصاً شاملاً من أجل استنباط دلالاتها الضمنية[102].

ويتم تفسير هذه الجُمل بناء على توجّهات خمس شفرات استنبطها بارت من النص وهي ما يوجه حركة تلك الجُمل وينظم دلالاتها الضمنية المتعددة، وهذه الشفرات الخمس هي:

1 ـ الشفرات التفسيرية وتتضمن العناصر الشكلية المتنوعة التي تستخدمها لغة القصة لتأويل دلالة الجملة أو لتعليق هذه الدلالة.

2 ـ شفرات الحدث وتشمل كل حدث داخل القصة، من حركة فتح الباب إلى الموقف الرومانسي، بناء على أن الحدث لا يكون إلا من خلال تمثل اللغة له، لأننا لا ندرك الحدث إلا بالتعبير عنه، وهو بالتالي ليس سوى نتيجة للقراءة الفنية ـ كما يقرر بارت ـ وكل قارئ لعمل روائي يقوم برصد الأحداث في ذهنه، من غير وعي، تحت عناوين مثل أحداث القتل، أحداث السرقة، أحداث الغيرة. وهذا العنوان يجسد هذه العواقب.

---

(102) يفرق بارت بين نوعين من الدلالة هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية وستعرض لهذا في الفصل الثاني إن شاء الله.

3 ـ الشفرات الثقافية: وتشمل الإرجاعات المعرفية التي تشير إلى ثقافة ما تسرب من خلال النص، وهذا ليس معناه أن بارت يسعى إلى رصد المعرفة العلمية للنص ولكنه يهدف فقط إلى مجرد الإشارة إلى نوعية هذه المعرفة.

4 ـ الشفرات الضمنية وهي تأتي من ملاحظة أن كل قارئ لنص يؤسس في ذهنه وهو يقرأ دلالات خفية لبعض الكلمات والعبارات، ثم يأخذ بوضع هذه الدلالات مع مماثلاتها مما يلمسه في عبارات أخر في النص نفسه، وعندما يحس بوجود جذر مشترك لهذه الدلالات الخفية فهو عندئذ يقرر (موضوع) القصة وهو غرضها الضمني. وبهذه العملية ندرك شخصية العمل ونمنحه صفاته.

5 ـ الشفرات الرمزية: وهي تقوم على التصوّر البنيوي في أن الدلالة تنبثق من خلال مبدأ (التعارض الثنائي) الذي يقوم على (الاختلاف) بين العناصر المكونة للنص من تحوّل الأصوات إلى صوتيمات دالة، لصناعة خطاب، أو التعارض الثنائي الذي ينشأ بين الجنسين ويتفتح في مطلع حياة الإنسان عندما يلحظ وهو طفل أن أباه وأمه كائنان مختلفان، وأنه هو يشبه أحدهما ويختلف عن الآخر. وهذان قطبان أحدهما صوتي والثاني بشري يفرضان نظامهما على النص فيأتي النص اللغوي ممثلاً لهذا التعارض الثنائي، ويتجلى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة مثل الاعتماد على (الطباق) وهو عنصر بلاغي يحتفل به بارت احتفالاً بالغاً في تحليله للنظام الرمزي.

ويستخرج بارت هذه الشفرات الخمس من الجُمل الثلاث الأولى (1 ـ 3) وهي جُمل العنوان والعبارة الأولى من القصة. ويتساءل هل هذه مجرد مصادفة؟ ولا يوجد في القصة سوى هذه الشفرات الخمس وستنضوي من تحتها كل جمل القصة (561 جُملة) ولكنها تتداخل بعضها مع بعض في حركة متشابكة أوضحها بارت في تحليله المفصّل للجُمل.

وبجانب الجُمل والشفرات يستخرج بارت ثلاثاً وتسعين فقرة (Causeries) تنعكس حيناً على الجُمل والشفرات وحيناً على قضايا أدبية ونقدية عامة، وهي تشبه تنظيم الكتاب إلى فصول في النهج العادي.

وأخيراً يختم بارت كتابه بفهرسين أحدهما تنظيم بقائمة الأحداث، والثاني مفتاح لمباحث الفقرات الثلاث والتسعين.

وبذا يبلغ الكتاب صفحته رقم 200 ويتجاوزها، وقد هال ذلك بعض نقّاد الأدب مما جعلهم يعجبون لكاتب يكتب مائتي صفحة عن قصة لا تزيد على عشرين صفحة،

وسخر بعضهم من ذلك عاجزين عن إدراك قيمته الفنية. ولكن القارئ العربي لا يجد ذلك عجيباً ولا غريباً ويكفي أن نتذكر كتاب (مدارج السالكين) لابن القيم حيث إنه ثلاثة مجلّدات كلها سخرت لشرح آيات ﴿**إياك نعبد وإياك نستعين**﴾ وبه تتمدد جملتان لتغطي دلالاتهما الضمنية والشكلية مئات الصفحات.

وبهذا الكتاب يغزو بارت النقد الأدبي بنظرياته الجديدة في تشريح النص وبمثاله التطبيقي على قصة بلزاك.

وفي عام 1973 يصدر لبارت كتاب (لذة النص) ثم في عام 1975 يُصدر بارت كتاباً عن نفسه عنوانه (رولان بارت) وفي عام 1977 يصدر له كتاب (خطاب عاشق) وهي كتب يدخل فيها بارت في مرحلة عشق صوفي للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متولّهة. وهي خطوة تميّزه عن كل التشريحيين الآخرين في مجلة (تل كويل) وكتابها. ويبرز من خلال كتاباته كاتباً متميّزاً ما هو بالناقد وما هو بالفيلسوف ولا هو بالشاعر أو الفنان وما هو بالروائي، ولكنه كل هؤلاء مجتمعين، حيث يتّحد بارت مع اللغة فيحلّ فيها جاعلاً الكلمة تجسيداً لذاته ولنفسه ولحبه، هذا الحب المطلق كالإشارة المطلقة. وبذلك يتجاوز رولان بارت الأكاديمية الجامعية آخذاً كل مكتسباتها ونظرياتها، ويدخل على عالم الإبداع محمّلاً بفكر نظري ثاقب، فيجمع بين هاتين المهارتين ليكسر الحواجز بين الكلمة الشاعرة والكلمة العلمية. ويكون أبرز مثال حضاري على ثقافة الغرب الفلسفية والأدبية.

وفي خضم هذه المعمعة الفنية نجد لبارت كتباً تداخلت مع الكتب المذكورة هنا مثل (الكتابة بدرجة الصفر ـ 1953) و(برج إيفل) و(إمبراطورية الإشارة) وغيرها من كتب أغنت المكتبة الحديثة بعلم وفكر واسعين.

ويبدو أن لبارت معرفة جيدة بالفكر العربي، وقد أشار بإعجاب شديد إلى بعض المصطلحات اللغوية العربية من حيث دقة دلالتها وبُعد معانيها، مثل قوله عن إشارة العلماء العرب عن النص بأنه (جسد) وهي إشارة أطربت بارت وانتشى بها في كتابه (لذة النص) صفحة 16.

3 ـ 2 الكتابة الصفر:

من الأساس كان رولان بارت من مريدي النقد الألسني، وقد ركز على النص في كل دراساته وأعلن مبدأه في ذلك منذ عام 1953 حيث قال: (إن تضاعفات صيغ الكتابة

لهي ظاهرة حديثة تعرض نفسها على الكاتب كخيار يجعل الشكل فيها نوعاً من السلوك مما يفسح مجالاً لنشوء أخلاقية كتابية. وبذا يضاف عمق جديد إلى الأبعاد التي تصنع الإبداع الأدبي، لأن الشكل نفسه هو نوع من ميكانيكا الطفيليات في الوظيفة الذهنية، والكتابة الحديثة بحق هي كائن عضوي حتى ينمو في جوانب الفعل الأدبي فيزيّنه بقيمة غريبة على ما فيه من نوايا، وتجبر الفعل الأدبي على صيغ مضاعفة من الوجود، وتفرض على المضمون إشارات مبهمة تحمل معها تاريخاً ومعنى ثانوياً، قد يحوّل المضمون أو ينقضه. ولذلك يختلط فكر المضمون وتنشأ عن ذلك حتمية إضافية تنبثق دائماً من ذلك الاختلاط، ودائماً ما تكون عائقاً له وهذه هي حتمية الشكل ـ راجع: الكتابة بدرجة الصفر ص 84).

وهذا هو توجّه النص الذي بدأ عند بارت في (حتمية الشكل) وهي حتمية تلغي المضمون وتزيحه بعيداً عن مجال دراسة الأدب.

ومن هنا جاءت (الكلمة) لتحتل المنزلة العليا في القيمة الأدبية فصارت عند فارسها رولان بارت: (تلمع بحرّية مطلقة وتتهيأ لتُصدر إشعاعاتها نحو تداخلات مبهمة لا حصر لها ولكنها جميعاً ممكنة. فبعد إلغاء العلاقات الثابتة أصبحت الكلمة ذات وجود عمودي كالسارية أو كعمود منتصب في فضاء من كليات المعاني المطلقة، بكل ما فيها من انعكاسات وأصداء: إنها إشارة منتصبة. والكلمة الشاعرة هنا هي حدث لا يباشره ماض لصيق ولا بيئة ثابتة، ولا يمسكها أن تقع سوى ظل كثيف لانعكاسات مصادرها، وما تحبل به من موحيات. ولذلك فإن من تحت كل كلمة في الشعر الحديث يقوم نوع من الجولوجيا الحيوية وفيه يتجمّع المضمون الكلي للاسم بدلاً من المضمون المحدد كما في الكلاسيكي[103] شعراً ونثراً. فلم تعد الكلمة الآن تسلّم

---

(103) يرد هذا المصطلح عند بارت موجهاً نحو الأدب الغربي ولذا فإنه لا يصلح كحكم على الأدب العربي لأن شعرنا خلال قرونه الخمسة عشر يتمنّع على الوصف بأنه (كلاسيكي) وليس لأحد أن يصنّفه على هذا الأساس إذ ليس أعصى على حكم كهذا من مقارنة شعر مدرسة (عبيد الشعر) مع شعر مدرسة (العذريين). وما بين هاتين المدرستين من اختلاف يجعل وصفهما معاً بمصطلح واحد مستحيلاً. كما أن الشعر الجاهلي يحمل خصائص رومانسية وسيريالية مثلما يحمل خصائص كلاسيكية. وهذا يتطلب منا أناة وصبراً مع دراسة شاملة لمعطيات شعرنا القديم قبل الحكم عليه وليس وروده على أوزان متشابهة بكاف لأن نصفه بوصف واحد كما أن تقسيم الشعر حسب تاريخ إنشائه ما هو إلا رصد لتاريخه فحسب، وإني لأرى النقد الألسني مهيأ لتصنيف الشعر العربي تصنيفاً أقرب إلى الصواب. ولعله من المفيد أن نشير إلى محاولة تستحق النظر هنا وهي محاولة

قيادها للنوايا العامة المقررة سلفاً من الخطاب المدجّن. وبعد حرمان المتلقي للشعر من توجيهات المعاني المختارة، فإن احتكاكه بالكلمة أصبح حالة مواجهة. وصار يستقبل الكلمة على أنها كمّ مطلق مصحوب بكل الموحيات المطلقة. والكلمة هنا صارت موسوعية، إنها تتضمن تلقائياً كل التوقعات التي يُسمح بها كعلاقات خطابية يتطلبها الاختيار النصي. إنها لذلك تحقق لنفسها حالة لا يمكن تحقيقها إلا في القاموس أو الشعر ـ أماكن حيث يعيش الاسم من غير أداة تعريفه ـ وتتراجع إلى حالة من درجة الصفر، حبلى بكل معطيات الماضي والمستقبل. إن الكلمة هنا لتملك شكلاً جنسياً ـ نوعياً ـ إنها طبقة. ولهذا فإن كل كلمة شاعرة هي مادة غير متوقعة مثل سحارة باندورا تتطاير من داخلها كل إمكانات اللغة. إنها تنتج وتستهلك بنهم عجيب كنوع من الاجترار المستهام. إنه جوع الكلمة، هذا الجوع الشائع في الشعر الحديث، والذي يجعل الخطاب الأدبي مرعباً وغير إنساني، إنها تؤسس خطاباً مليئاً بالفراغات ومليئاً بالأضواء، مشحوناً بالغيابات والإشارات الطافحة إليها، دون إمكانية استقرار لنواياه. ولذا فإنه في نقيض الوظيفة الاجتماعية للغة. وهذا يفتح الباب مشرعاً لكل ما هو فوق الواقع ومن ورائه ـ الكتابة بدرجة الصفر 47 ـ 48).

وهذا يؤسس في الإشارة الشاعرية مدى زمنياً دائم التحرك، مما يميّز الشعر الحديث عن الكلاسيكي ويعكس معادلة العلاقة بين اللغة والفكر. وهي علاقة تقوم بالكلاسيكي على سبق الفكر للغة (حيث تكون الفكرة الجاهزة سلفاً هي التي تولّد القول وهذا القول يُعبّر عنها أو يترجمها. والفكرة الكلاسيكية مفرغة من المدى. والمدى لا يوجد في الشعر الكلاسيكي إلا كضرورة فنية لنظامه التقني فقط. ولكن الأمر على عكس ذلك في الشاعرية الحديثة، حيث تفرز الكلمات نوعاً من المد الشكلي، ينبثق عنه تدريجياً تكثيف انفعالي وذهني من المحال إفرازه بغير تلك الكلمات، ويصير الخطاب عندئذ زمناً مجمّداً لحمل روحي آخر. وفي أثناء هذه العملية تتكوّن الفكرة وتنشأ شيئاً فشيئاً مع حركة الكلمات المتجاورة. وهذا الخط القولي سوف يُسقط ثمرات المعاني الناضجة، ولذلك فإنه يستلزم زمناً شعرياً ليس هو

= المستشرق الفرنسي (بلاشير) تقسيم تاريخ الأدب تقسيماً جديداً إلى خمسة عصور اجتهد في رصد الأدب فيها رصداً موضوعياً وترجمها الدكتور أحمد درويش إلى العربية. أنظر مجلة (دراسات عربية وإسلامية) يصدرها الدكتور حامد طاهر ـ كلية دار العلوم ـ القاهرة الجزء الثاني ـ جمادى الأولى 1404هـ (فبراير 1984م) ص102 ـ 116.

بالزمن الاصطناعي ولكنه زمن المغامرة المحتملة، إنه نقطة الالتقاء بين إشارة ونية ـ الكتابة بدرجة الصفر 43).

هذه هي مرحلة تحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر. . درجة اللامعنى أي درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقّيها. فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يُقيّدها وبذا فهي لا تعني شيئاً، وهي إشارة حرة، ولذا فهي قادرة على أن تعني كل شيء، وهذا يبعد عنها هيمنة الفكرة المسبقة عن إمكانات الكلمة. وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة من المعاني لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء، ويكفي في ذلك تأسيس سياق يُوجِد هذا المعنى الجديد. أما المعنى فليس له وجود إلا من خلال الكلمات المُعبّرة عنه، ولو أزيحت عنه لأصبح عدماً. والشاعرية الحديثة تأتي لتعطي الكلمة هذا الحق الذي هو حق طبيعي لها حُرمت منه على مر السنين بظلم اقترفه عليها أصحاب مدرسة التمركز المنطقي كما سمّاهم ديريدا وما زالت الكلمة تعاني من ذلك القيد حتى جاء فارسها وحررها من قيدها ورفع لعنة السحر عن الجميلة النائمة.

ومن هذا المنطلق تحركت كتابات رولان بارت حتى فترة السبعينات حيث يقفز جواد فارسنا قفزات واسعة المدى لتحرير النص مثلما حرر الكلمة.

3 ـ 3 عشق النص:

لو كُتب لقيس بن الملوّح أن يصل إلى ليلاه فما هو طريقه إليها؟

لا طريق له سوى أن يموت زوجها الذي حال بينه وبينها، وهذا تماماً هو طريق رولان بارت إلى معشوقه: إلى النص ـ ولذا فإنه يكتب مقالة في عام 1968 يعلن فيها (موت المؤلّف) وكان هذا هو عنوان المقالة. وفيها يناقش بارت مفهومات (مؤلّف) و(قارئ) مؤكداً على أن الكتابة هي في واقعها نقض لكل صوت كما أنها نقض لكل نقطة بداية (أصل)، وبذا يدفع بارت المؤلّف نحو الموت بأن يقطع الصلة بين النص وصوت بدايته، ومن ذلك تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textuality) بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلّف. والمؤلّف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج. ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله. ولذا يعلن بارت بأننا نقف الآن على مشارف عصر القارئ، ولا غرابة أن نقول إن ولادة القارئ لا بد أن تكون على

حساب موت المؤلّف. وبذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد، فيقتل رولان بارت منافسه ليستأثر هو بحب معشوقه (النص) وينتصر القارئ على المؤلّف ويخلو الجو للعاشق، كي يمارس حبه مع محبوبه الذي لا يشاركه فيه مشارك.

وتتحول العلاقة بين المؤلّف والنص من علاقة بين أب وابنه حيث ينتسب الابن إلى أبيه الذي يمثّل المصدر، ووجوده سابق على وجود الابن، تتحول إلى علاقة (ناسخ) و(منسوخ) أي أن المؤلّف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده مستمداً جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه. ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص ولولا النص ما كان المصدر، ونحن لا نعرف المتنبي إلا من خلال شعره. فشعره سابق عليه ولولا ذلك الشعر لما عرفنا رجلاً اسمه أحمد بن الحسين يُكنّى بأبي الطيب المتنبي، وفي عصره كان ملايين من البشر مثله لهم آباء سقّاءون وجالسوا الملوك والولاة وولدوا في الكوفة وغيرها وماتوا بالصحراء بأيد آثمة، ولم نعرف عنهم شيئاً ولم نسأل عنهم لأن لا أدب لهم. فالنص إذاً هو الأصل وليس المؤلّف، وهذا يذكّرنا بمعادلة نيتشه عن الدبّوس والألم كما ذكرنا سالفاً.

ونعود الآن إلى بارت لنشهد على يديه مصرع النقد التقليدي الذي ينهزم خاسراً على منظر موت المؤلّف حيث تختفي السيرة الذاتية وتاريخ حياة الكاتب وأزماته النفسية معه في فناء قاتل. وتحل محل ذلك نظرية فنية في (استقبال) النص حيث يقوم القارئ إلى جانب (الناسخ) لينعش النص بحياة جديدة. وكنتيجة لهذا فإن الكتابة لم تعد موضعاً لتسجيل الحدث أو مجالاً للتعبير أو انعكاساً وجدانياً. لقد أصبحت الكتابة حالة تمثُّلٍ ذاتي. وبذا يُجهز بارت على نظرية (المحاكاة) الكلاسيكية التي تعتبر الأدب مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة سلفاً. وذاك على نقيض المبدأ الجديد الذي يؤكد أن الناسخ إنما ينسخ نصه مستمّداً وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله معه على مر السنين. وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه، ولذا فإن النص يُصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص. وبذلك يقدّم رولان بارت ما سمّاه بمعجم النصوصية المتغاير العناصر Heterogeneous dictionary of intertextuality. والنص يصدر من ناسخه كإشارات متعاقبة مأخوذة من مستودع

اللغة. وليس لهذا الفعل التضاعفي من وجهة سوى وجهة واحدة هي: القارئ.

وبدلاً من (المحاكاة) ومن نظريات (التعبيرية) الرومانتيكية، أو من النظرية التعليمية (التوجيهية) في الأدب، يقدّم بارت نظرية (النصوصية) حيث يموت المؤلّف ويتحوّل التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة، ويتم الاحتفال بمولد القارئ. والعمل الذي أصبح الآن يدعى (نصّاً) صار يتفجّر إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة، إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية، تتحرك منتشرة من فوق النص عابرة كل الحواجز، إنه الانتشار كما يُسمّيه بارت (dissemination)[104].

ولكي يتحقق عصر القارئ كما بشّر به بارت، فإنه يفتح لهذا العصر مجال النص بأن يعرض لنا نوعين من النصوص هما النص القرائي والنص الكتابي.

والنص الكتابي هو النص الحديث الذي يدعو إليه بارت وهو نص يمثّل (الحضور الأبدي) والقارئ أمام هذا النص ليس مُستهلكاً وإنما هو منتج له. والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه أو إيجاده ولكنه مع ذلك مطلب سام للأدب، إنه ـ في كلمات بارت ـ الشعر من دون القصيدة، والأسلوب من دون المقالة (ولعله أراد بذلك ما أراد ديريدا من الأثر).

والقارئ هنا لا يقرأ وإنما يفسر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات ولكنه (مجرّة من الإشارات) وهو نص لا بداية له، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه. وهذا على النقيض من النصوص القرائية التي تطغى على الأدب وهي نصوص تتصف بأنها (نتاج) لا (إنتاج)، وهي الأدب الكلاسيكي الذي من الممكن أن يُقرأ فقط دون أن تعاد كتابته، وهذه تحتاج إلى قارئ جاد حصيف العقل، بينما النص الكتابي يحتاج إلى عاشق موله لا يتورّع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق بعيداً عن كل حدود المنطق والواقع ـ (راجع S/Z 4 ـ 5).

ومن هنا تنشأ علاقة الحب بين الفارس والنص وتأتيه (لذة النص) كما وصفها قائلاً: (حينما أكون مع من أحب ويأخذني الهاجس في شيء آخر سواه: هذه هي كيفية وقوعي على أفضل أفكاري، وهي أفضل حالة لابتكار ما هو ضروري لعملي. وكذا الحال هي مع النص: إنه يبعث فيّ أجمل المتع إن استطاع أن يجعل نفسه مسموعاً بطريقة غير مباشرة، إن كنت في قراءتي له أندفع إلى الاستماع إلى شيء آخر. وليس

---

(104) استعنت لهذه الفقرة بـ: Leitch: Op. Cit. 103

ضرورياً أن يستحوذ عليّ «نص اللذة». من الممكن أن تكون العملية حالة خفيفة ومعقّدة وربما مكسِّرة للمخ كحركة مفاجئة للرأس مثل حركة رأس الطير الذي لا يفهم ما نسمع، لكنه يسمع ما لا تفهم ـ لذة النص 24).

* * *

هذه بعض من أفكار بارت حول النص الأدبي أفردتها هنا بحديث يخصّها، وما ذاك بحاو إلا لجزء يسير من إنجاز هذا الناقد العظيم، وغير ما ذكرت الكثير ومنه شيء تناولته في عرض الكتاب رأى القارئ بعضه فيما سبق، وسيرى كثيراً فيما يلحق من فصول، وأرجو أن يكون في ذلك إيضاح لأهم ما نجده عند بارت، ولا ريب أن الموضوع يحتاج إلى بسط أوسع من هذا وأشمل. ولا عذر لي في الجنوح عن هذا البسط سوى أن هذا الكتاب ما قصد إلى هذا الغرض، وإنما أعرض هنا ما هو ذو صلة برسالة الكتاب وهي رسالة لا تطلب إلا بعض ما لدى رولان بارت، وقد أفدت من هذا البعض كل الإفادة وحاولت عرضه باجتهاد صادق في إيضاحه إيضاحاً لا يعتريه لبس يحرّفه عن أبعاده، أرجو أن أكون قد وُفّقت في ذلك، وإني لأعلم علم اليقين أن اقتباس الأفكار بعد إخراجها عن سياقها التي ولدت فيه ينتج عنه لبس يقود إلى سوء فهم. ولكن هذه حالة لا سبيل إلى تجنّبها إلا بنقل العمل كاملاً، وهذه غاية لا يتّسع لها هذا الكتاب، فليس لي إذاً إلا أن أجتهد بقدر ما وهبني الله من وسائل، ولقد بذلت جهدي في ذلك وقدّمت كل ما عندي من أسباب وكل أملي من الله هو أن يوفّقني إلى صناعة الخير وبذره ما استطعت إلى ذلك سبيلاً.

4 ـ أفق النص: نظرية القراءة// تفسير الشعر بالشعر:

4 ـ 1 نظرية القراءة:

لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لَما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذاً هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلم معلّق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة، كفعالية أساسية لوجود أدب ما. والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له، فإذا ما استقبلنا قولاً إبداعياً على أنه شعر فهو شعر وتظل هذه صفته، أما لو استقبلناه على أنه سجع كهان فهو سجع كهان وليس بشعر.

ويختلف الحكم على النص نفسه حسب استقبالنا له. فالقراءة إذاً تتضمن تقرير مصير النص الأدبي، ومثلما أنها مهمة كفعالية ثقافية فإن نوعيتها مهمة أيضاً، وما دام أنه ينتج عنها تقرير مصير النص فإنه من الضروري أن نعرف أي نوع من القراءة يستطيع تحقيق ذلك بقدر من الكفاءة يؤهله للحكم الصحيح.

ويعرض تودوروف علينا ثلاثة أنواع[105] من القراءة هي:

1 ـ القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركّز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلّف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

2 ـ قراءة الشرح: وهذه قراءة تلتزم بالنص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها، أو يكون تكريراً ساذجاً يجترّ الكلمات نفسها.

3 ـ قراءة الشاعرية: وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خليّة حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا تردّ لتكسر كل الحواجز بين النصوص. ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر. وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم.

ولعلنا لا نجد صعوبة في تمييز القراءتين الأوليين ومن ثم عزلهما، ولكننا قد نجد القراءة الشاعرية عسيرة التمييز لا سيما وأنها تداخلت في بعض المجالات مع ما سمّاه بعضهم بالوصفية الأسلوبية، وهي تهمة وُجّهت إلى رومان ياكوبسون كثيراً.

ولا شك أن ياكوبسون قد وقع في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية لما

---

(105) را: Scholes: Structuralism 143

وقد نقلت منه أسماء الأنواع فقط، أما التعريفات فهي ما توحي به مدارس النقد الألسني عامة. ولذا فتعريفاتي هنا تختلف عن تودوروف.

يتضمنه النص من هذه التراكيب التي يفترض ياكوبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني. ومن ذلك دراسته لإحدى قصائد بودلير، وهي دراسة شاركه فيها ليفي شتراوس ولم يتركا في هذه الدراسة أي تركيب داخلي في القصيدة إلا ورصداه ولم يحاولا التمييز بين ما هو ذو أثر فني وما هو تركيب عادي. وهذا ما جعل ريفاتير يتناول القصيدة نفسها بالدراسة والتحليل ناقضاً نهج ياكوبسون وشتراوس ذا الرصد الأسلوبي الشامل. وفي هذه الدراسة يقدّم ريفاتير نهجاً بديلاً هو نهجج قرائي سمّاه نهج (القارئ المثالي) وفيه يعمد إلى (الاستجابة الذاتية) التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص، وكأنه يعيد لنا هنا فكرة ريتشاردز عن (المخزون الانعكاسي) كاستجابة للقارئ على ما في النص. وبذلك يقدّم ريفاتير الشعر على أنه (قضية استجابة) من القارئ. والكلمة الشعرية عندئذ هي (الباعث) لهذه الاستجابة، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد أن يتناولها القارئ ويدعها تلج إلى نفسه لتتلاقى مع سياقه الذهني. وبذا تكون الانطلاقة من القارئ إلى النص وليس من النص إلى القارئ. وهذا أهم فارق بين قراءة ريفاتير لقصيدة بودلير وقراءة ياكوبسون وليفي شتراوس لها. ولم يقع ريفاتير في غلطة الرصد الميكانيكي لأنه أدرك أن القارئ لا يستجيب فعلياً إلى (كل) أبنية القصيدة، ولذلك فإنه ليس من الضروري أن نرصد (كل) بنية شعرية فيها. وأي بنية لا تُحدث أثراً في القارئ فهي بنية غير مؤهلة للرصد. ومن خلال محاولة التمييز بين أبنية النص، يستطيع الدارس أن يميّز بين ما هو من خصائص الجنس الأدبي عامة، وبين ما هو خاصية أسلوبية تنفرد بها هذه القصيدة بالذات، وبين ما هو خصائص مجتلبة من جنس أدبي آخر مختلف وذلك كي نتعرف ليس على القصيدة ولكن على (الشعر) في القصيدة[106] وننتقل حينئذ من الوصف إلى الحكم.

ويتصدى نقّاد آخرون[107] لنهج ياكوبسون الوصفي منتقدين الاقتصار عليه وأخذه كمسلّمة مسبقة في أن الأبنية تفسر سر الإبداع، وهو افتراض لا يصمد في وجه النقد ويكفي لرفضه أن نتصور أن لكل قول بناء، ولكن هذا لا يوجب أن يكون كل قول إبداعاً. ولو حاولنا أن نستنبط أنظمة بنيوية لألفية ابن مالك تتوافق فيها مع أنظمة (واحر قلباه) للمتنبي لما أعجزنا ذلك، ولكن هذا لا يجعلهما في منزلة واحدة، مما يعني أن الأبنية لا تسبق الإبداع وليست سبباً له، ولكنها نتيجة له.

---

(106) را: السابق 33 ـ 39.

(107) مثل كولر: Culler: Structuralist Poetics 62

وكأن هذا يجعلنا في حيرة من أمرنا، وقد تأخذنا الحيرة إلى حد التشكيك في قدرة النقد على تحليل الإبداع، ولكن الأمر ما إن يبلغ بنا هذا الحد حتى نجد النقد يسعفنا بحلول لهذه المعضلة ينقذنا بها وينقذ حبله من الانفراط.

ومن هذه الحلول ما جاء به (بيتيت) نقلاً عن (راولز) وهو (مبدأ التوازن الانعكاسي)[108] وهو مبدأ يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالي والبنية، أي أن البنية لكي تكون خاصية أسلوبية لا بد أن تكون انعكاساً للحس الحدسي الذي نشأ عند القارئ كنتيجة لاستقباله لها. وهذا المبدأ يؤسس القراءة على أنها أصل ينطلق منه للتحليل، والنقد يكون محاولة لبرهنة الذوق الصحيح أو كما يقول شتراوس[109] (إن هدف البنيوي هو أن يكتشف لماذا الأعمال الأدبية تأسرنا) أي أن الأسر يقع أولاً ثم تتبعه عملية اكتشاف أسباب هذا الأسر، وهذه ليست سوى محاولة (لإرساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الموضوعية) كما يقول عبد السلام المسدّي[110].

ومن هنا تكون قيمة النص فيما يتفاعل به القارئ من عناصر الكتابة التي هي (الحيل البارعة التي تورّط القارئ في إشكالات حالته الإنسانية كصانع أوّلي للدلالة النصية، وكصانع للإشارة وقارئ لها، وبذا تصبح المهارة الأدبية سبباً لقاعدة مكينة للتفسير الانعكاسي)[111].

وبذا نجد أنفسنا في مواجهة خطيرة مع فعالية القراءة، فقد منحناها سلطة على النص تجعلها ذات قيمة أولية، وهذا قد يُدخل علينا مشاكل معقّدة تأتي من جرأة القرّاء على النصوص وقد لا يكونون قرّاء مؤهلين لأداء هذا الدور، فكيف نحمي النص من الضياع ومن أن يكون ضحية للتطرف في فتح باب القراءة الحرة؟ إن الحماية الحقيقية للنص هي (السياق). وقد رددنا من قبل أن المعرفة التامة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة. ولا يمكن أن نأخذ قراءة ما على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق، لأن النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، ليؤسس في داخله شفرة خاصة به تميّزه كنص، ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي. والقارئ حر في تفسير هذه الشفرة وتحليلها ولكنه مُقيَّد بمفهومات السياق،

---

(108) را: Pettit: Op. Cit. 41

(109) السابق 71.

(110) الأسلوبية 57.

(111) Culler: Structuralist Poetics 130

فالشفرة الشعرية لا يجوز أن تُفسّر بمفهومات السياق الروائي مثلاً. ولكننا نستطيع أن تُفسّر تلك الشفرة حسب ما توحي به أصول جنسها الأدبي. وذلك لأن النص ليس عملاً معزولاً يقف عارضاً نفسه ومعناه على قارئه، ولا يحتاج القارئ إلى شيء سوى إجادة قراءة الحروف، وكأن القارئ ليس سوى مستهلك أدبي للإنتاج اللغوي. إن الأمر على عكس ذلك تماماً، والنصوص الأدبية لا تتجه إلى الخواء كما أنها لم تأت من فراغ. والقراءة الأدبية لم تعد فعالية سلبية لا تتجاوز التلقي الآلي من القارئ، وكأنما هو وعاء معدني لا دور له سوى استيعاب ما يصب فيه. والقارئ الصحيح لم يعد يقبل هذا الدور الآلي لنفسه، ولذلك فإنه ليس مجرد متلقٍ ولكنه يمثّل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي، والنص هو المتلقّي لهاتين الثقافتين. والكاتب صاغ النص حسب معجمه الألسني وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعاً، وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر، ولكن هذا الغائب إنما غاب عن ذهن الكاتب، ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها. والقارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة، وكل هذه التنوعات هي دلالات للنص حتى وإن تناقض بعضها مع بعض. وهذه مقدرة ثقافية لا تُهيّأ إلا للقارئ الصحيح، وهي ما يمكن تسميته (بالسياق الذهني) للقارئ، أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة. ومن يملك هذه المهارة فهو القارئ الصحيح. أما من قصرت به باعه عن بلوغ هذا المستوى من الوعي القرائي فإنه لا أمل يرجى فيه بأن يُفسّر نصاً أدبياً تفسيراً سيميولوجياً أو تشريحياً يمكّنه من سبر أبعاد النص. والعيب عندئذ ليس في النص ولكن في القارئ نفسه، مما يذكرني بمثل ضربه ابن سينا ويصدق على حالة كل العاجزين الذين هم (كمن لا يتهيأ له أن يتخذ من الخشب كرسياً فإن ذلك ليس لأمر في نفس الخشب بل لأمر في نفس الصانع)[112].

فالقراءة إذاً هي عملية دخول إلى السياق، وهي محاولة تصنيف النص في سياق

---

(112) ابن سينا: الفن السادس من جملة المنطق: الجدل ص 21 ـ القاهرة 1965 (نقلاً عن المسدي: من مضامين اللسانية، ص 27).

يشمله مع أمثاله من النصوص التي تمثّل (أفقية) فسيحة للنص المقروء تمتد من حوله ومن قبله وتفتح له طريقاً إلى المستقبل. والنص هنا أشبه بالنجم في السماء، حيث ينبثق من بين آلاف النجوم التي لا يميّزه عنها إلا أن يخصه الإنسان بنظره. وليس للنجم وجود خارج سمائه وكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه. كما أن قيمة النجم هي فيما نراه نحن فيه وفيما نسبغه عليه، وهذا هو معناه حتى وإن كان النجم قد احترق منذ آلاف السنين، فإن معناه ووجوده يظلان قائمين من خلال ما تسبغه نظراتنا إلى ذلك النور الآتي من السماء، وكذا الحال مع النص الذي لا يحمل معناه وقيمته كجوهر ثابت فيه، ولكنهما وجود يمنحه القارئ للنص، وحسب ماهية هذه المنحة تكون ماهية الوجود.

والسياق للنص هو السماء للنجم، فكأن الكاتب حينما كتب ذلك النص المعيّن أفرد نجماً بنظره واستعار وجوده ليخصه بميلاد شخصي، ويكون هيّأه للقارئ كي يحضنه عندما يخصه بنظرته والفاعلان الكاتب والقارئ يتحركان في (مجالية) الأدب التي تقيم الألفة بينهما وتوجّه نظرتهما نحو نص واحد. ولكل منهما الحق في أن يصنع من هذا النص ما يشاء حسب مبادئ اللعبة: السياق. ولذلك فإنه (ليس للقصيدة أن تعني، وإنما يكفي أن تكون[113] ـ A poem should not mean but be).

ويجب أن أوضح هنا أن ما ردّدناه من قول عن (القارئ الصحيح) إنما هو محصور في القارئ فقط، وليس هو صفة للقراءة فنحن لا نقترح شيئاً اسمه القراءة الصحيحة، ولا وجود لمصطلح كهذا في النقد الألسني ومدارسه، لأن تفسيرات القارئ الصحيح (أو المثالي ـ كما عند ريفاتير) لا يمكن أن توصف بالصحة لأن هذا الوصف يتضمن إمكانية وصفها بالخطأ، وهذا غير وارد أبداً، فمتى ما كان القارئ متمكّناً من السياق الأدبي لجنس النص، ومتى ما كان فاهماً لحركة الإشارات ونحوية بنائها، فإن تفسيره لها كله مقبول. وما دام أنه لا وجود للمعنى الثابت أو الجوهري فإنه لن يكون هناك مجال لحكم أو لحاكم على الصحة من عدمها. وكل قراءة لنص هي تفسير له، وهذا هو موضوع الفقرة التالية.

4 ـ 2 تفسير الشعر بالشعر:

في العمل الأدبي تتحكم عوامل الغياب وتطغى على كل العناصر. ولا حضور إلا

---

(113) Abrams: The Mirror and the Lamp. 283

لعاملين فقط هما القارئ والنص[114]، وهذان العاملان يشتركان في صناعة الأدب أو الأدبية في لغة ريفاتير. فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلّق، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق بها للنص وجوداً طبيعياً أو قيمة مفهومة، والنص يعتمد على هذه الفعالية اعتماداً كاملاً وبدونها يضيع النص. وحينما يقول المتنبي مثلاً:

أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

فإنه يطلق البيت معلّقاً في الهواء معتمداً بذلك على فهمنا لأبعاد إشارات هذا البيت، وهو لا يريد منا أن نفهم المعنى الموجود في هذا القول، ولكنه يريدنا أن نفهم الغائب عنه. أي دلالته المجازية. فالشحم والورم لا يعنيان هنا الشحم والورم المعروفين، وهذان معنيان يعزف عنهما الشاعر ولا يريدهما. ولذا فإن (شحم وورم) هما إشارتان حرتان، وهما وجود معلّق، يعتمد على (غياب) سيتولّى القارئ إحضاره إلى البيت في كل مرة يقرأ فيها هذا البيت، ويتنوّع هذا الحضور ويتشكّل حسب ماهية الالتقاء بين الإشارة ومفسّرها، فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة، أو المحبة والنفاق أو العلم والجهل، أو أي متضادّين قد ينبثقان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين، وهذا هو معنى القراءة أو تفسير النص، أي أنها عملية إحضار للغائب، على أن هذا الغائب هو أثر النص الذي هو سبب تميّزه كأدب، وليس مجرد قول لغوي.

وهذه الصلة بين الحضور والغياب هي صلة حياة ووجود في النص، ولقد شخّص تودوروف هذه الصلة في نظرية فنية استنبطها من حكاية (ألف ليلة وليلة) حيث صار الخطاب معادلاً للحياة، وعدمه هو الموت، فالإنسان هو كائن ناطق، وإن سكت فله الفناء. وسكوت شهرزاد هو موتها وعكسه النطق، والخطاب هنا هو الهوية وهو سبب الوجود. وليس الموت إلا انعدام القدرة على النطق. وهذا أوجد تشابهاً بين الكلمة والرغبة، (فالكلمات تتضمن غياب الأشياء تماماً مثلما أن الرغبات تمثّل غياب المرغوب فيه)[115].

ومن هنا يأتي (الاختلاف) في النص الأدبي كقيمة أولى من حيث اختلاف لغة

---

(114) را: Riffaterre: Models of the Literary Sentence. 18

(115) را: Culler: Structuralist poetics 109

النص عن لغة العادة، واختلاف الحاضر منها عن الغائب، كاختلاف الحياة عن الموت والحلم عن الواقع. ويكون هذا الاختلاف في النص كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب. وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ، وذاك هو التفسير وهو فعالية القراءة الأدبية، التي تهدف إلى تأسيس المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني ويجعلها ممكنة. إنه البحث عن الحقيقة الخالصة، التي قال عنها شتراوس مقولة تصوّر لنا طريقها حيث يضعها كالتالي: (إن الحقيقة الخالصة ليست أبداً هي الأكثر ظهوراً، وطبيعة الحقيقة مبرهنة فيما توليه من عناية لإخفاء نفسها)[116] وكأني بالعرب قصدوا ذلك حينما قالوا إن المعنى في بطن الشاعر، أي أنه غياب يلزم استحضاره.

وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى مُنتِج للنص مما يجعلها مضاعفة الجدوى، فهي من ناحية تثري النص إثراء دائمياً باجتلاب دلالات لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قرّاء إيجابيين يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي، وهو شعور لا يمكن تحقيقه إلا إذا أحس الإنسان أنه يقدّم شيئاً إلى النص عن طريق تفسير إشاراته حسب طاقة القارئ الخيالية والثقافية، وهذا التفسير هو فعالية صادرة من القارئ مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المُفسّر حين أخذ يشارك في إنتاجه. ويحدث لهذا رد فعل بعيد الأثر في تقدّم الفكر البشري وانفتاحه، وفي تذوّق اللغة وجمالياتها. مما يحوّل الأدب إلى تجربة عظيمة الجدوى للإنسان نفسياً وعلمياً، ويعيننا على تجاوز مرحلة التتلمذ والتقليد.

ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر، ولكن لفهمنا للنص، أي أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص، وهذه العلاقة هي تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص، وهي تشبه نشوء الكتابة وارتباطها بالتجربة الإنسانية، وهذا يجعل القراءة إبداعاً مثلما جعل الكتابة ـ من قبل ـ إبداعاً. ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة، بعدد مرات قراءته: ولذلك فإن أفضل أنواع الاستعارة ليست هي التي تغلب عليها عناصر المشبّه ولا التي تغلب عليها عناصر المشبّه به، وإنما هي تلك التي تكثر فيها عناصر الحياد، أي

---

(116) را: Pettit: Op. Cit. 78

العناصر التي لا تقبل الانضواء إلى أحد الطرفين دون الآخر، وتظل حرة ومعلقة، يتناولها القارئ كيف شاء ويصرفها كيف شاء، وهي الشوارد التي يسهر الخلق جراها ويختصم ـ كما هو مبتغى المتنبي. وتتيح مجالاً للتفسير والقراءة الإبداعية، وتجعلنا أمام نص (كتابي) يأخذنا إليه لنشارك في صناعته ـ كما هي أمنية بارت ـ.

وهذا يضعنا في طريق مدرسة النقد التشريحي الذي يبرز أمامنا كأجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي حيث يعطي مجالاً تاماً للتركيز على النص، وفي الوقت نفسه يفتح بابه للدور الإبداعي للقارئ. ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ويحوّل القارئ من مستهلك للأدب إلى صانع للأدب ومنتج له، وكما قال دي مان ـ فيما نقلنا أعلاه ـ (إنه يركز على اعتماد التفسير اعتماداً مطلقاً على النص، مثلما يعتمد النص اعتماداً مطلقاً على التفسير). وبذا نعطي القارئ ونعطي النص حقهما الكامل نتيجة لكونهما العاملين الوحيدين اللذين التزما بالحضور في التجربة الأدبية، وما عداهما فهو غياب يعتمد على وجودهما كي يمكن إحضاره.

وبسبب هذه المعادلة التي أراها منصفة وضرورية، نستطيع أن نصف القراءة بأنها فعالية أدبية وليست مجرد مظهر ثقافي، كما أننا نستطيع أن نضمن للنص حقه في أن يكون فعلاً أدبياً وليس قولاً إخبارياً. وعملية إحضار عناصر الغياب إلى النص هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص، ولقد ذكرنا من قبل أن لكل كلمة في النص تاريخاً يقف في مستودعها، وهو تاريخ لمستقبلها مثلما هو تاريخ لماضيها. ومن السهل أن نتصور ماضي هذا التاريخ الذي يتم استحضاره على درجات متفاوتة، أما مستقبل هذا التاريخ فهو يأتي من قدرة الإشارة على الإيحاء وعلى جلب إشارات مماثلة لها في السياق الذهني للقارئ، ولهذا فإن آلاف الأصداء تتوارد إلى مخيّلة القارئ في كل مرة يقرأ فيها نصاً أدبياً. وبذا فإن آلاف القصائد تشترك بمدّ القارئ بوسائل التفسير لإشارات قصيدة ما. وهذا ما يؤسس لنا مبدأ سنحاول الأخذ به إن شاء الله، وهو مبدأ (تفسير الشعر بالشعر) أي إدماج كل قصيدة في سياقها. ولكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها. وهذان سياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر، ومن المهم جداً معرفة هذين السياقين من أجل التمكّن من التحرك الفعال باتجاه تفسير أي قصيدة (ويسري هذا على كل نص أدبي، ولكنني هنا أخص الشعر بالذكر لأنه هو هدفي الأول في هذه الدراسة). وعليه فإن مبدأ (تفسير الشعر بالشعر) سيكون عندي شعاراً نقدياً تصدر عنه قراءاتي الشعرية

في هذه الدراسة خاصة، وهو تمثّل كامل لمفهومات (السياق) و(النصوص المتداخلة) وتفسير النصوص. ويشكل عندي العمود الفقري لنظرية القراءة. أما وجه التطبيق عندي فهو ما سأتحدث عنه في المبحث القادم إن شاء الله.

5 ـ النموذج: نموذج الجمل الشاعرية/ نموذج الخطيئة والتكفير:

5 ـ 1 رأينا في المباحث الأربعة السابقة عرضاً لمدارس النقد الألسني الحديث، وهي مدارس تركّز على النص وتنطلق منه مثلما تتّجه إليه، وتأسست منها نظرية النصوصية والشاعرية حيث صار علم الأدب علماً للنصوص (لا للمضامين)، وصارت القراءة الأدبية فعالية نقدية متطورة تسعى إلى تأسيس لغة العمل المقروء وتشخيصها، بناء على مفهومات (الشاعرية البنيوية)، وما ذاك إلا مشروع طموح لابتكار لغة اللغة، وهو قمة العطاء الأدبي الجمالي. ومن خلال تأسيس لغة النص وشاعريته يمكننا الدخول به ومعه إلى السياق الذي يمتاز به جنسه الأدبي، وهذه هي أفضل وسيلة إلى معرفة الأدب، وبالتالي معرفة (الأديب) الذي ما إن نشخّص لغته فيما ينسب إليه من أدب حتى نكتشف بذلك حقيقة هذا الكاتب اللغوية والحضارية، ونستطيع عندئذ أن نضعه في موضعه من السياق الحضاري لأمّته، وهذا السياق هو الإنشاء الثقافي للإنسان، وبه تكون للإنسان حقيقة ويكون له وجود، وهما حالتان لا تتوفّر لهما أسباب النمو إلا من داخل اللغة فكأنهما خليّتان من خلاياها لا يعيشان خارجها، وفي الوقت نفسه يسهمان في إبقائها حية مثلما تبقيهما حيّين. وكل ما هو خارجي عن اللغة فهو غير قابل للإدراك الإنساني، ولهذا فإن اللغة هي الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك، وتشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية. وبذا تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هي تجربة جمالية. وهذا هو ما نسعى إلى إكسابه لدراستنا هذه، مفيدين فيه من معطيات المدارس النقدية المعروضة أعلاه.

وكل ما نتوق إليه من هذه المدارس هو أن نقرأ الأدب بحساسية واعية مبنية على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الجذور، وذلك كي نحمي دراساتنا من الوقوع في الوصفية (المديحية غالباً) مما يوقعها في التكرارية الساذجة وبتفسير الماء ـ بعد الجهد ـ بالماء.

* * *

إن مفهومات مثل: الصوتيم/ العلاقة/ اعتباطية الإشارة/ الاختلاف/ الأثر/

النصوص المتداخلة/ السياق/ الشفرة/ الشاعرية (وقد شرحناها من قبل) لهي تصورات نظرية قوية الإشعاع وثاقبة الرؤية، مما يعين القارئ الواعي على مواجهة النص كمواجهة الفارس للحصان الأصيل، فيمتطي صهوته لا لينام على سنامه، ولكن ليتطلقا معاً كالسهم صارماً وحاداً يسبحان في مضمارهما الفسيح وهو مضمار السياق الأدبي وهو فعالية يشترك فيها الفارس والحصان (القارئ والنص).

ولقد حاولت الإفادة من هذه المفهومات في محاولة مني لقراءة أدب (حمزة شحاتة)، وهو أدب وجدته يعين على تبنّي هذه التصوّرات وذلك لشموليته وتنوعه وعمق مادته وغزارتها. وجعلت النهج التشريحي سرجاً يعينني على الثبات على صهوة النص السابح، ويمكّنني من السباحة معه، وبذا تمارس الإشارات حريتها وتنطلق في تأسيس شفرتها.

ومن هذا المنطلق دخلت على النص الأدبي على أنه (جسد حي) على حدّ وصف العرب له ـ كما نقل عنهم بارت ـ (لذة النص 16)، وما دام النص جسداً، فلا بد أن يكون القلم مبضعاً يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه وكشف ألغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء، أي أن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم. وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي تصل إلى كلٍّ عضوي حي لها، ولكنه يختلف عن (الكل) الأولي من حيث إن للأخير فعالية تنجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرّح، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة على العمل ولو ظاهرياً. ومن هنا تأتي التشريحية كاتجاه نقدي عظيم القيمة، من حيث إنها تعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له، أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وبذا يكون النص الواحد آلافاً من النصوص يعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتّحة أبداً.

وهذه تشريحية تختلف عن تشريحية ديريدا، تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعني في هذه الدراسة. ولقد استخدمها ديريدا لأنه كان يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله (من أفلاطون وأرسطو حتى نيتشه وهيغل وهيدجر ومن بعدهم) فجعل نصوصهم تنقض فكرهم، مما جعله يتّهم فلسفاتهم والفكر الغربي كله معهم بالتمركز المنطقي، وطرح بديلاً لذلك فكرته عن (النحوية). وذاك جهد فذ نتج عنه أفكار نقدية متطورة أفاد منها

الدارسون، ونبغ من بينهم رولان بارت مقدّماً مدرسته التشريحية المتميزة، وهي مدرسة تأخذ باتجاهين يختلفان ولكنهما يتعاضدان في تأسيس اتجاه نقدي مثمر، وأحدهما هو نهجه في كتابه (S/Z) حيث جعل التشريحية تفكيكاً مرحلياً لأجزاء العمل المدروس ومن ثم بناء النص من جديد، أي النقض من أجل إعادة البناء. والنهج الثاني أتى بعد ذلك في كتبه اللاحقة مثل (لذة النص) و(خطاب عاشق) حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص، وصار القارئ عاشقاً للغة يهيم فيها ولهاً، ويلتذ بالتداخل معها ليتوحّدا معاً في بناء يشتركان في تصوره وتمثّله.

ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحي لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص (وهو شيء لا يعني الدارس الأدبي بحال)، ولأنه يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه بكل تأكيد. وأنعم به من هدف.

وأخذت باستنباط نموذج لأدب شحاتة عمدت من أجله إلى قراءة مكثفة لكل ما خطّته يد حمزة شحاتة من أعمال أدبية.

ولا ريب أن (التذوّق الجمالي) المتمثّل في القراءة الواعية للنصوص هو المنطلق الأساسي للحكم النقدي عليها. ولكن التذوّق الجمالي كفعالية للقراءة قد يصاب بما تصاب به حالة القارئ النفسية والثقافية من حالات تؤثّر فيه وتطبع تصوراته بطابعها، كحالات الغضب أو الفرح، وحالات انشغال الخاطر أو الابتهاج، وحال التعب أو الراحة، وكذلك تخضع حالة التذوّق لسلطان بعض الإيحاءات الثقافية والاجتماعية التي تسود في جوّ الحياة العام لمجتمع القارئ. وهذه كلها تتداخل مع تذوّقنا للعمل بحيث تتغير بسببها كل قراءة عن سوالفها، مما يجعل الناقد في حيرة من أمره قد تُغلَق معها أبواب البحث عن نموذج شامل. ولقد واجهتني هذه الحالة بعنف أوحش نفسي من فكرة النموذج، ولكنني بعد مغالبة أخذت زمناً، وصلت إلى حل تعايشت به مع القراءة وإشكالياتها، فعمدت إلى القراءة نفسها لأداويها بالتي كانت هي الداء، فجعلت من تكرارها حلاً لمعضلتها، وبدأت أقرأ النصوص مرات تلو مرات، فوجدت أن تنوّع القراءة مع تنوّع ظروفها تساعد على استكشاف بواطن النص واستكناه خفاياه. وهذا التكرار يعيننا على التأكد من سلامة تلقّينا للنص ويقودنا إلى سلامة الحكم عليه[117].

---

(117) أذكر هنا ما رواه الأستاذ محمود شاكر عن معاناته الإبداعية في الكتابة عن المتنبي وهي معاناة =

ولقد سلكت هذا النهج في قراءتي لأدب حمزة شحاتة، إذ أخضعت النصوص لقراءات متعددة في أوقات وحالات متغايرة. وأخذت أضع رصداً مكتوباً عن تفاعلاتي مع كل نص في كل قراءة له. ولكنني كنت أتلقى النص في كل مرة على معزل من ملاحظات القراءات السابقة، حتى لا تتدخل ملاحظاتي السابقة فيما أتلقاه من تفاعلات حالية، وعندما انتهيت جمعت الملاحظات وفحصتها واستخلصت منها نتائجي التي جعلتها أساساً لدراستي لأدب شحاتة.

وإني لأرى الآن أهمية هذا التصرف، وأراه أفضل وسيلة للحكم على (التذوّق الجمالي) كي نبتعد عن الانطباعية الساذجة، ونبعد أنفسنا عن الوقوع في حبائلها. وهذا له مبرراته النقدية مثلما أن له مبررات أخلاقية أيضاً، إذ إننا مطالَبون بأن نكون موضوعيين في مواقفنا من (النص) الذي أسلم نفسه لنا، وما دمنا قد أبحنا لأنفسنا الولوج إلى عالم الكاتب كمشاركين له في صناعة النص وتفسيره، فليس أقل من أن نسعى إلى امتحان وسائل حكمنا بأن نخضعها هي نفسها للفحص والتمحيص، وذلك بمراجعتها في ضوء (تعدد القراءة واختبار نتائجها). وكما ينقل الدكتور صلاح فضل فالنقد (مثل العملية الجراحية التشريحية التي تقتضي النظافة التامة القصوى للمعدات الطبية)[118].

ولذا فإن قراءتي لأدب شحاتة مرت بالخطوات التالية:

أ ـ قراءة عامة (لكل الأعمال) وهي قراءة استكشافية (تذوّقية) ومصحوبة برصد للملاحظات.

ب ـ قراءة تذوّقية (نقدية)، مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة استنباط (النماذج) الأساسية التي تمثّل (صوتيمات) العمل أي النوى الأساسية.

جـ ـ قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج) بمعارضتها مع العمل، على أنها كليّات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل، الذي هو مجموع ما كتبه حمزة شحاتة من شعر أو نثر أو مقالة أو أي مقولة أدبية شحاتية.

= ابتكار قرائية رواها هذا الأديب الفذ في كتابه عن أبي الطيب المتنبي يُحسن بالقارئ أن يراجعها لطرافتها وطرافة (الحل) فيها.

راجع: محمود شاكر: المتنبي ص 62 (القاهرة 1972، جـ1).

(118) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي 332.

د ـ دراسة (النماذج) على أنها وحدات كليّة، وندرسها هنا بناء على مفهومات النقد التشريحي منطلقين من مبادئ الألسنية الموضّحة أعلاه. وهذه النماذج هي (إشارات عائمة) تسعى إلى تأسيس (أثرها) في القارئ الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير الإشارة بربط النص بسياقه من أجل بناء حركة (النصوص المتداخلة) وبالتالي بناء (الشحاتية) التي هي النص المطلق لما خطّه قلم حمزة شحاتة.

هـ ـ وبعد ذلك كله تأتي (الكتابة)، وهي إعادة البناء، وفيها يتحقّق النقد التشريحي إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص لأن (النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير، والتفسير يعتمد اعتماداً مطلقاً على النص) كما هو المبدأ التشريحي حسبما عرضناه فوق. وهكذا كان هذا الكتاب الذي بنيناه من هذا المنطلق على نموذجين قرائيّين لأدب شحاتة نشرحهما في المبحثين التاليين.

5 ـ 2 نموذج الجُمل الشاعرية:

من العرض التفصيلي لاتجاهات النقد الألسني وضح لنا أهمية مفهوم (النص) من حيث اختلافه عن (العمل) خاصة ما يتعلق بكون النص مفتوحاً وبكونه مرتبطاً بتداخلات متشابكة من النصوص مما يجعله مشحوناً بتاريخ تضاعفي من السياقات الماضية والإيحاءات اللاحقة، والنص الأدبي هو بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلّقة النهاية. لأن حدوثه نفسي لا شعوري وليس حركة عقلانية. ولذلك فإن القصيدة لا تبدأ كما تبدأ أي رسالة عادية تصدّر بخطاب موجه إلى المرسل إليه، وتختم بخاتمة قاطعة التعبير. إن القصيدة تبدأ منبثقة كانبثاق النور أو كهطول المطر، وتنتهي نهاية شبيهة ببدايتها وكأنها تتلاشى فقط وليس تنتهي. ودائماً ما تأتي الجملة الأولى في القصيدة وكأنها مدّ لقول سابق أو استئناف لحلم قديم، وإنها لكذلك. لأنها نص يأتي ليتداخل مع سياق سبقه في الوجود.

وكذلك فالنص بنية شمولية لبنى داخلية: من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص، ثم إلى النصوص الأخر، ليكون بعد ذلك: (الكتاب امتداداً كاملاً للحرف) ـ كما نقلنا عن مالارميه من قبل ـ.

وما دامت حقيقة النص هي هذه: مفتوح، وهو بنية كلية لبنى داخلية، فإن هاتين الصفتين تفرضان علينا عقد وفاق بينهما لأنهما تبدوان متعارضتين، فالانفتاح يبدو في حركة تخرق حصانة (الكلية)، فكيف إذاً يكون النص كلياً وفي الوقت نفسه مفتوحاً؟

إنه كلي في حركة مرحلية فقط لأنه نص بنيوي، والبنية كما رأينا شمولية/ ومتحوّلة/ وذات تحكّم ذاتي/ والنص يتحرك داخلياً بحركة مفعمة بالحياة كي يكوّن بنيته الوجودية، ليكون له هوية تميّزه، فإذا ما تميّز فإنه يتحرك كاسراً لحواجز النصوص ليدخل مع سواه في سباق يسبح فيه كما تسبح الكواكب في مجرّاتها.

وتداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى. فالعلاقة ليست بين واحد وواحد أي 1+1 ولكنها بين واحد وآلاف (أو حتى ملايين لو أمكن ذلك للذاكرة البشرية). ومعنى هذا أن كل إشارة في النص تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه إليه زميلاتها في النص نفسه. وذلك حسب قدرة كل واحدة منها على الحركة.

ولذا فإن التحليل التشريحي للنص، من أجل أن يعقد العلاقة بين النصوص المفترض تداخلها، لا بد أن يكسر النص إلى وحدات صغرى ويميّزها ليقيم الصلة بينها وبين مداخلاتها. وهذه العملية لا بد أن تتضمن التمييز بين وحدة وأخرى من حيث قدرة الوحدة على الحركة. وبكل تأكيد فإن الوحدات لا تتماثل من حيث هذه القدرة. لأن هذه صفة إبداعية راقية جداً قلما تتيسّر للمبدع إلا في حالات محددة، بينما تتقاصر هذه الصفة في مواطن كثيرة في النص نفسه. ولذا فإننا نجد وحدة حرة وبجانبها وحدات مقيدة، مما يجبرنا على تمييزها عن بعض لأن التداخل يختلف تبعاً لهذا التمايز.

ولذلك فإنني سعيت إلى تفكيك النصوص إلى وحدات، وسأسمّي الوحدة (جملة). والجملة هنا هي: أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس. أي أنها تمثّل (صوتيم) النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها. أما حدّها الأعلى فهو أنها الوحدة التي يمكن الوقوف عندها كقول أدبي قائم بذاته غير معتمد على شيء سواه، أي القول الذي يبني نفسه بنفسه، أو فلنقل: إنه القول الأدبي الذي تبنيه عناصره. ولذا فإن الجملة قد تطول وقد تقصر، وبترها يفسدها. وهي تختلف كل الاختلاف عن الجملة النحوية، لأن جملتنا هنا هي قول أدبي تام لا تحدّه حدود النحو. وكمثال يوضح المراد أقتبس أبياتاً لدريد بن الصمة هي خمسة أبيات في عرف علم الشعر، وهي بضع جُمل في عرف علم النحو. ولكنها (جملة أدبية) واحدة فيما نحاول تأسيسه هنا من مفهوم فني لمصطلح (الجملة الأدبية).

يقول دريد في جملة أدبية[119]:

وقلت لعرّاض وأصحاب عارض ورهط بني السوداء والقوم شهّدي
علانية، ظنوا بألفي مدجج سراتهم في الفارسي المسرّد
أمرتهم أمري بمنعرج اللوى فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد
فلما عصوني كنت فيهم وقد أرى غوايتهم وأنني غير مهتد
وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

وقد يبدو أنه من الممكن الاقتصار على الأبيات من الثالث حتى الخامس لتكوين (الجملة الأدبية)، ولكن هذا يجعلها غير قادرة على بناء نفسها بنفسها، لأن الضمير في (أمرتهم) يحتاج إلى إحالة توضحه وهذا ما جلب البيتين الأول والثاني إلى هذه الجملة. فهي جملة لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها. كما أنها جملة تامة لأنها قول تبنيه عناصره.

ولقد تعمّدت إيراد هذه الجملة خاصة لأنها قد تعرّضت وتتعرّض دوماً إلى عملية انتهاك اقتباسي يفسدها فكل الناس يوردون البيت الأخير:

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد

ويفصلونه عن سياقه مما يفسده ويجعله بيتاً سوقياً ينم عن شعار غوغائي هو بالسوقية والعامة أولى، ومن الممكن أن يصدر هذا القول عن أمعة لا يفقه من الحياة إلا ما تفقه السوائم من الأنعام. وهو شعار من يقول: رأيت الناس يقولون شيئاً فقلته. ولكنه لا يمكن بحال أن يكون شعار دريد بن الصمة الرجل الحكيم الداهية الذي تزعّم قومه لحنكته ودهائه وعلوّ شأنه. وبيته في سياقه هو بيت مخزون بالحكمة والدهاء وهو بيت ينم عن روح (ديموقراطية). ولنحاول قراءته الآن مع سائر الأبيات في جملته لنعرف أن دريداً رجل رسم مبدأ جماعية القرار. بحيث يكون الفرد ملزماً باتّباع رأي الغالبية وإن كان يخالفهم الرأي، أو كان الحق معه وهم على غير الحق فيما يرى. ولكن الفرد هنا ليس تابعاً سائماً وإنما هو ملزم بأن يعلن رأيه ويوضح للجماعة موقفه فإن قبلوا فذاك هو المراد، أما إن عافوا رأيه فعليه هنا الإذعان لرأي الجماعة، وليس الانشقاق

(119) موسوعة الشعر العربي 1 ـ 579 (اختارها مطاع صفدي وإيليا حاوي وأشرف عليها د. خليل حاوي وحققها: أحمد قدامة. شركة خياط ـ بيروت 1974م).

والعصيان. وهذا وربي هو عين الحكمة والدهاء السياسي وغاية التأديب الذاتي. وهي كلها دلالات فقدها البيت بعزله عن سياقه. وهذا ما أوجد شرطنا للجملة بألا يفسدها البتر، كما هو واضح هنا في بتر هذا البيت الذي أفسده وعلّق الجملة من بعده وجعلها بلا دلالة (إذا عزلنا عنها البيت الخامس).

ونعود الآن إلى الحديث عن الجملة وشروطها فنقول: إن الجملة لا بد أن تكون متميّزة من حيث إنها مختلفة عما سواها ومن حيث إن وجودها ينشأ من العلاقة بينها وبين ما سواها من جُمل. كما أنها تمثل صورة عينية لتحوّلات شفرة الكاتب. وكل التحولات الواردة لدى الكاتب نفسه هي تشكّلات لهذه (الجُمل) التي هي أسس الحركة الفنية في سياق هذا الأديب. ويكون اكتشاف هذه (الجُمل) هو تشخيص تشريحي من أجل تأسيس السياق الإبداعي الخاص بالنص الشامل للكاتب المدروس.

وتكون القراءة في هذه الحالة حركة مزدوجة تبدأ من النص لتفكّكه إلى (جُمل)، ويتم تمييز هذه الجُمل وتصنيفها حسب مستواها الفني، ثم نقوم بإدراج كل مجموعة من هذه الجُمل مع مماثلاتها في النصوص الأخرى للكاتب نفسه (بغض النظر عن التمييزات العرفية بين ما هو شعر وما هو نثر ـ فليس لدينا هنا شعر أو نثر وإنما الذي لدينا هو: النص الشاعري). ومن هذا التمييز والدمج للجُمل نستخرج من الأعمال الكاملة نصوصاً جديدة قمنا نحن بترتيبها. وبهذا فإننا قد نُخرج مقاطع من قصائد ونضعها في أماكن أخرى، وربما وجدنا بيتاً من الشعر جاء على أنه شعر ولكننا لا نلمس فيه (شعرية) فنحن عندئذ نبعده وننفيه إلى مكانه اللائق به، وفي المقابل قد نجد جملة جاءت وسط مقال نثري، ولكننا نلمس فيها قوة شعرية مشعّة تثب بها من فوق النص لتكسر حواجز النصوص محاولة الفرار إلى عالمها الشعري. وإنها لجريمة حقة أن نحاول خنق مثل هذه الجملة وقسرها على البقاء في مكان لا ترضاه لنفسها. إن الحق هنا هو أن ندع الجملة تحلّق طليقة تسبح حيث تريد في سمائها الصافية. وهذه هي الجملة الشاعرية التي تأبى إلا الانطلاق كإشارة حرة وتتيح لنا أن نؤسس منها ومن مماثلاتها نصاً جديداً مفتوحاً على كل النصوص الممكنة له. وهذا صنيع لا يمكننا فعله إلا بتشريح النص وتفكيكه إلى جُمل. ومن هنا نستطيع كتابة (النص الشحاني الشامل) الذي من خلاله نفسّر ونفهم فهماً واعياً حركة الكاتب مع العالم، وصلته به قبولاً أو رفضاً، وهذا يمكّننا من تفسير (الأثر) الفني للأدب وما يحدثه فينا من استجابة فنية وجمالية. ويرفعنا عن الاقتصار على حرفية العمل وانغلاقه في حدود ضيقة تجعل

القارئ مستهلكاً لا منتجاً. كما يمكّننا من تنقية الشعر مما هو ليس بشعر ومن ترقية القول الفني إلى رتبته اللائقة به. وهذا ليس سوى تهشيم كامل لوحدة القصيدة أو ما يسمّى بوحدة القصيدة. والحق أنه لا وجود لشيء اسمه وحدة موضوعية في الشعر (الغنائي) ويجب ألا يكون، لأن ذلك معناه خنق الشعر بمعان محددة تقيّده وتقضي على كل نبض فيه. وما مطلب الوحدة الموضوعية إلا وهم ساذج سقط فيه بعض نقّادنا بغباء لا يمكن تبريره. وكم جنى ذلك على تذوّقنا لروائع شعرنا القديم، وجعلنا نتّهم نماذج ذلك الشعر بالبدائية والسذاجة وما من بدائي أو ساذج سوانا نحن. إنّ عجزنا عن إدراك أبعاد الشعر الجاهلي ـ مثلاً ـ كان بسبب تقصيرنا في تلقّيه تلقّياً سيميولوجياً يسمح للإشارات الشاعرية بأن تتحرك بكل ما فيها من حرية وانعتاق.

وإني لأرى الشعر الجاهلي قد بلغ مرحلة تجاوزية سبق فيها كل العصور الشعرية من بعده ـ حتى الحديث منها ـ وجاء بنماذج شعرية راقية جداً، وستظل نماذج عليا لكل تفوّق فني إبداعي، وأخص بالتمجيد تلك النماذج الشعرية الآتية من أفذاذ كامرئ القيس وطرفة بن العبد والنابغة الذبياني، تلك القمم العالية التي حلّقت وتحلّق منها قصائد فذة إن هي إلا قيود الأوابد.

* * *

ولقد قسّمت الجُمل في نصوص شحاتة إلى أربعة أنواع هي: الجملة الشعرية/ وجملة القول الشعري/ وهاتان الجملتان سيضمّهما مصطلح فني واحد هو: (الجملة الإشارية الحرة) أما الجملة الثالثة فهي جملة (التمثيل الخطابي). وتليها (الجملة الصوتية) المقيّدة وهي النوع الرابع من الجُمل، وسأفصّل القول في هذه الجُمل في الفقرات التالية:

أ ـ الجملة الإشارية الحرة:

وهي عنوان على نوعين من الجمل: الجُملة الشعرية/ وجملة القول الشعري.

والجملة الشعرية هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري من حيث إنه يقوم على إيقاع مطّرد على أي نظام فني لأي جنس شعري قائم، مثل الشعر العمودي أو الحر أو المنثور أو قصيدة النثر (أو سواها كالموشّحات والمرسل.. إلخ) ولكن (وكلمة لكن هنا تتّجه بقوة لتفرض نفسها كشرط صارم) لا بد لهذه الجملة من أن تكون جملة (شاعرية) أولاً. وهذا شرط أساسي لاستحقاقها صفة الشعرية، ومن ثم دخولها تحت

مظلة (الجملة الإشارية الحرة). فالجملة الشعرية لا بد أن تكون تجسّداً لغوياً تاماً يسمو على المعنى، وكل كلمة فيها هي ليست لباساً لمعنى، ولكنها إشارة حرة (عائمة/ سابحة). يتمثّل فيها كإشارة كل ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نفسية أو ثقافية. وتقف كإشارة على أبواب كل نصوص جنسها الأدبي، وعلاقتها بالمعنى هي علاقة إمكان فقط، وهو إمكان غرسه الكاتب وتركه للقارئ ليعقد صلاته أو ليوجد بدائل له، لأن الإشارة قادرة على التحوّل الدائم. وأي معنى قد يظن أنه هدف الكاتب ليس سوى إمكانية قرائية ويجانبها إمكانيات مطلقة قابلة للحدوث. وليس للكاتب أي حق على النص لأن الكاتب إذا فرغ من كتابة نصه يتحوّل إلى قارئ لما كتب وقد يعطيه معنى يخصه وهذا حق من حقوقه لا ككاتب للنص ولكن كقارئ له. هذا المعنى الممنوح منه وكل ما هو في بطن الشاعر، ليس سوى تفسير قرائي لذلك النص الذي كان فيما سلف من إنتاجه كتابياً، وهو الآن من إنتاجه قرائياً، وبذا يدخل الكاتب نفسه كواحد من جمهور النص، يتلقّاه مثل سواه من الناس ومعانيه عنده لا بد تختلف عن معاني الآخرين، والجميع قراء للنص الذي صار حراً طليقاً. هذا إذا كان النص يتكوّن من جُمل إشارية حرة. وهي ما نحن بصدده هنا. والجُمل هنا لا تتكوّن من (صوت دال بتواطؤ) كما هو تعريف الكلمة ولكنها تتكوّن من إشارات حرة، والهدف منها ليس هو الدلالة على معنى، وإنما هو إحداث (الأثر). وكل أثر يحدث لها فهو معنى لها، فلو طربنا لسماع جملة شعرية في الرثاء فهذا معناه أن هذا الشعر هو حالة تجاوز للحزن وسموّ فوق الغم. فالكلمة بأثرها لا بمعناها، وهذا ما يحوّلها من كلمة إلى إشارة، وبالتالي يحوّل الجملة من تركيب منطقي مفيد ويدل على معنى، إلى تركيب سابح وبنية إشارية حرة لا تقيّدها حدود المعاني ومنطقيّاتها، فهي تركيب لا معنى له، لأنه قادر على كل المعاني عن طريق قدرته على إحداث الأثر و(إن من البيان لسحرا). وهذا يكون ـ فيما يكون ـ بالجمل الإشارية الحرة، وواحدة منها هي الجملة الشعرية بصفتها المشروحة هنا.

أما جملة القول الشعري فهي كل جملة نلمس فيها ما لمسناه في الجملة الشعرية، من حيث حريتها وقدرتها على إحداث الأثر وانعتاق إشاراتها من عبودية المعنى، لكنها ذلك النوع من الجُمل الذي نجده فيما نسمّيه بالنثر، بينما الجملة الشعرية نجدها فيما نسمّيه بالشعر، وقد تكون جملة القول الشعري ولدت في غير موطنها حينما قُدّر لها أن تأتي في قول نثري، ولهذا فإنها تحاول الانعتاق والهروب من قيودها لتفعل فعلها في

إحداث الأثر. فجملة القول الشعري إذاً هي كل جملة شاعرية جاءت في جنس نثري. ومجيؤها في النثر جعلنا نصفها بأنها (قول شعري) ونحن هنا نستعير تعبيراً من الفارابي[120]. أما كونها جملة شاعرية فهذا شرط لضمان دخولها مع الجُمل الإشارية الحرة كما هي مشروحة أعلاه.

وهذان النوعان من الجُمل هما الجُمل الكلية ذات الطاقة على التنوّع الدائم. وهي جُمل تحوليّة ولها طاقة مشعّة تتولّد منها آلاف الجُمل الأخرى حسب مهارة المتلقّي في التوليد. (وهي جمل تحمل في داخلها كل فنيات التحكّم الذاتي والتولّد البنيوي للنفس خاصة ولموحيات الجُمل المولّدة). ولذا لا بد أن تتوفر فيها صفات أساسية هي:

1 ـ الإيقاع 2 ـ التحكّم 3 ـ التفاعل، وهذه هي شروط تكوّن البنية أو هي مستوياتها الحقيقية من أجل أن تكون قاعدة تستنبط منها الأخريات وتتولّد عنها)[121].

ومن هنا تكون الجملة عبارة عن (بنية صغرى) تتحرك متّجهة نحو مثيلاتها لبناء (البنية الكبرى) التي هي النص الشامل. والبنية الصغرى بتحرّكها هذا لا تفقد خصوصيتها وتميّزها، وإنما هي تسعى لتوظيف هذه الخصوصية وذاك التميّز لتأسيس الأثر الفني للنص بأن تندمج في كليّات شمولية تعطي للعمل الأدبي قيمة عالمية وتحرّره من الشخصية والذاتية الضيقة. والعلاقة بين البنيتين الصغرى والكبرى هي علاقة عضوية حيوية ومكينة وليست حالة أجنبية طارئة. وقد يحسن أن أنقل هنا شرح بياجيه لهذه العلاقة، حيث يقول: (إن التحوّلات الداخلية في البنية لا تقود أبداً إلى خارج النظام، ولكنها دوماً تولّد عناصر تنتمي للنظام وتحافظ على قوانينه، وكمثال يساعد على إيضاح ذلك نقول: إننا بجمع رقمين معاً أو بطرح واحد من آخر نحصل على رقم كلّي ثالث. وهو رقم يفي بكل قوانين الأرقام المرصودة في العملية. وبهذا المفهوم تكون البنى متّفقة مع البنية الكليّة، وتكون تلك البنى وحدات صغرى لذلك الكل. ولكن البنية وقد اعتبرناها صغرى لا تفقد بذلك حدودها، لأن البنية الكبرى لا تستولي عليها، وإنما تتّحد معها. ولذا فإن قوانين البنية لا تتغير، وإنما يدخل عليها عناصر تُثريها وتحافظ عليها عن طريق مداخلتها مع بنى تدفع كل إمكانات الحياة فيها)[122].

---

(120) قال الفارابي (والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يُعدّ شعراً، ولكن يقال هو قول شعري) جوامع الشعر ص 172.

(121) اقتباساً من: Piaget: Structuralism 16

(122) السابق 14.

إن هذا النوع من الجُمل لهو نوع شاعري فذ نادر الوجود، وكلما كثرت هذه الجُمل في عمل أدبي، زادت بها قيمة هذا الأدب وعالميّه لأنه أدب قادر على أن يعني كل شيء، وعلى أن يمدّ القارئ بكل ما يبتغيه منه، ولا تحدّه حدود المحلية والمعاني الخاصة لأنه نص شامل صُنع من إشارات حرة قادرة على شحن القارئ بإمكانات دلالية مطلقة. وكل مبدع يقف أمام تحدّ أدبي كبير في أن يبدع مثل هذه الجُمل. وفي مسعاي في البحث عنها عند حمزة شحاتة وجدت عدداً منها يكفي لتأسيس نموذج أدبي شامل. وهو نموذج تولّد من هذه الجُمل التي تضافرت جميعاً لصناعته، وسأزيد هذه الأمور أيضاحاً في المبحث (5 ـ 3).

ب ـ **جملة التمثيل الخطابي**: وهي جُمل تأتي في الشعر ونعرفها عادة بأنها (الحكم) وهي أقوال تزخم بالبلاغة وتغص بالمعاني، ومنها في الشعر العربي الكثير، وهي جُمل بلاغية تعتمد على (التمركز المنطقي) وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت، وفيها تسخّر الكلمات بكل طاقتها البلاغية لأداء ذلك المعنى المحدد وخدمته، وهدف الشاعر منها هو المعنى. وعليها جاء شعر الحكم والأمثال. وتنقسم هذه الجُمل إلى قسمين: الأول منها هو الذي يأتي فيه التمثيل الخطابي لغرض تكثيف الدلالة الشعرية في البيت كجزء من إحساس المنشئ بهذه الحاجة، ويكون الهدف منه هو رفع درجة التخييل الدلالي للإشارة عن طريق عقد علاقات ازدواجية بينها وبين متصورات ذهنية يقترحها الشاعر كأبعاد إضافية لمدلولات الإشارة مثل:

فإن تفق الأنام وأنت منهم ... فإن المسك بعض دم الغزال

وهذا هو ما سمّاه القرطاجني بالتمثيل الخطابي، وأنا أجاريه في ذلك، وشرح القرطاجني التمثيل الخطابي بقوله: (فالأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع، شعرية بكونها ملتبسة بالمحاكاة والخيالات)[123]. وذلك لأنها جمعت بين بعض صفات الشعر وهي التخييل، وبعض صفات الخطابة وهي الإقناع. وعلى ذلك جاء كثير من الشعر العربي منذ زمن زهير بن أبي سلمى مروراً بالمتنبي والمعري إلى أيامنا منذ شوقي وحتى البردوني وحسين عرب.

أما القسم الآخر من هذه الجُمل، فهو مجرد محاولة بلاغية لتحميل اللفظ بما يراه الشاعر دلالة قصوى لذلك اللفظ، وهو شحن البيت بتصورات عقلية ذات جذور

---

(123) القرطاجني 12.

منطقية (خطابية) ولا أثر فيه للمعاناة النصوصية (اللغوية). والشاعر هنا يفسر اللفظة قبل أن يختارها.. وفيها يكون الكاتب هو المُفسّر الأوحد للنص. وقراءة هذا النوع من الشعر فعل استهلاكي يصغي فيه القارئ كإصغاء التلميذ إلى معلّمه.

وعيب هذا النوع من الجُمل هو اعتمادها على (التمركز المنطقي) وهو اعتماد يعمي الشاعر عن حركة النص، ويوقعه في تناقض مع نفسه بسبب التناقض بين منطقه ولغته. وذلك لأن سلطان البيت الواحد يستحوذ عليه ويعميه عن سائر الأبيات، فإذا ما جاء دور القراءة الواعية لمثل هذه النصوص ظهرت العيوب وتبيّنت النواقص. والقراءة التشريحية لأبيات الحكمة تكشف هذه العيوب، وكمثال على ذلك فلنقرأ هذه الأبيات لأستاذ الحكمة الجاهلية زهير بن أبي سلمى:[124]

50 ـ ومن لا يصانع في أمور كثيرة	يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
51 ـ ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله	على قومه يستغن عنه ويذمم
52 ـ ومن يجعل المعروف من دون عرضه	يفره ومن لا يتق الشتم يشتم
53 ـ ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه	يهدم ومن لا يظلم الناس يُظلم
54 ـ ومن هاب أسباب المنية يلقها	ولو رام أسباب السماء بسلّم
55 ـ ومن يعصَ أطراف الزجاج فإنه	يطيع العوالي رُكّبت كل لهذم
56 ـ ومن يوف لا يذمم ومن يفض قلبه	إلى مطمئن البر لا يتجمجم
57 ـ ومن يغترب يحسب عدوا صديقه	ومن لا يكرم نفسه لا يكرم

نلاحظ أن الأبيات هنا تحاول تأسيس معادلة منطقية في أدب السلوك الاجتماعي المهذب، وتقوم على أن مسلك الفرد هو الأصل فيما يلاقيه هذا الفرد من الجماعة. وهذا المسلك الفردي يقوم على أن الفرد لا بدَّ له من أمور يفعلها لكي يتجنب أموراً يكرهها، والمعادلة تقوم على كفّتين: في الأولى يكون المسلك، وفي الثانية يكون ردّ الفعل على ذلك المسلك، وهذه صورة هذه المعادلة: جدول (أ):

50	من لا يصانع	=	يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
51	من يبخل بفضله	=	يستغن عنه ويذمم

---

(124) ديوان زهير 22 (صنعة الأعلم الشنتمري. تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة. المكتبة العربية. حلب 1970م) والأرقام قبل الأبيات هي أرقام تسلسل الأبيات في القصيدة حسب رواية هذا الديوان.

52 من جعل المعروف سترا لعرضه = يفر هذا العرض

52(م) من لا يتق الشتم = يشتم

(أما من يتق الشتم فإنه لا يشتم: وهذا هو المعنى الضمني لهذه الجملة).

53 من لا يذد عن حوضه = يهدم

(أما من ذاد عن حوضه فإنه لا يهدم)

55 من يعص أطراف الزجاج = فإنه يطيع العوالي

(أما من رضي بأطراف الزجاج فإنه لن يضطر إلى مواجهة العوالي) وتسير الأبيات 56، 57 على المعادلة نفسها. ولقد أغفلت من هذا الجدول جملتين هما الجملة الثانية في البيت 53 وجملة البيت الرابع والخمسين. وفي هاتين الجملتين مكمن الداء الذي سيقوّض النص ويهدم منطقه. ولننظر إليهما في هذه المعادلة:

جدول (ب):

53 من لا يظلم الناس = يظلم

(أما من ظلم الناس فإنه لا يظلم)

54 من هاب أسباب المنية = يلقها

(أما من لم يهب أسباب المنية فماذا عنه؟ زهير لا يجيب طبعاً)

إن معادلة جدول (ب) تقف على النقيض من معادلة جدول (أ) وكلها قد جاءت متعاقبة في قصيدة واحدة. ولم يلحظ الشاعر هذا التناقض في منطق أبياته.

إنه في الجدول الأول (أ) يقول بمبدأ تأديب النفس وترويضها: فالمرء يجب أن يصانع ويجب ألا يبخل ويجب عليه فعل المعروف ويجب أن يتّقي الشتم ويجب أن يذود عن حوضه، أي أن يدافع عن نفسه إذا هوجم، وهذا دفاع عن النفس وليس عدواناً، ويجب على الإنسان أن يخضع للضغط البسيط كي لا تضطّره الحال إلى مواجهة ضغوط كبرى (يطيع العوالي).

هذه مبادئ سلام وسكينة وترويض نفسي مهذب، بعيدة كل البعد عن حالات التعدّي والجور، ولكن الشاعر ينسى كل هذا، وفي غفلة هذا النسيان يأتينا بجملة غريبة على جوّ هذه القصيدة السلمي فيقول:

ومن لا يَظلم الناس يُظلم

كيف هذا! أين هاتيك المبادئ المهذّبة وأين ترويض النفس؟

وما بال هذه النفس تجمح الآن لتجعل الإنسان ظالماً غشوماً، فتجعل الظلم أساساً اجتماعياً وتحث عليه وتغرينا به، وتجعله سبباً لتوقّي ظلم الآخرين، أين هذا من قول الشاعر نفسه:

ومن لا يتّق الشتم يشتم

كيف يمكن للإنسان أن يتّقي الشتم؟ أليس بأن يتجنّب أسبابه كما هو واضح من قول الشاعر؟ وكيف لي أن أفعل: هل أتّقي الشتم كي لا يشتمني أحد، أم يا ترى أظلم الناس كي لا يظلموني؟ إنهما فعلان لا يتّفق لهما وجود مشترك في حياة فرد من الناس، فكيف بهما جاءا في قصيدة واحدة من الشاعر نفسه. ثم كيف بالشاعر يغفل عن نفسه مرة أخرى فيقول:

55 ـ ومن يعص أطراف الزجاج فإنه يطيع العوالي... إلخ

ألم يخطر له على بال أن يقارن هذا مع جملة:

ومن لا يظلم الناس يظلم

والفارق بينهما بيت واحد فقط. كيف به يحثني على طاعة أطراف الزجاج كي لا تواجهني صدور الرماح العوالي فأطيعها مكرهاً ومقهوراً، وهو قد نصحني من قبل بأن أكون ظالماً معتدياً كي أحفظ نفسي من ظلم الآخرين؟ أليس ظلمي للآخرين ـ وقد أغراني به ـ سيجرّني إلى مواجهة العوالي وسيجلب عليّ الشتم (والشاعر نصحني بتجنّب الشتم)؟

ثم ماذا عن البيت رقم (54):

ومن هاب أسباب المنية يلقها ولو رام أسباب السماء بسلّم

إن (من) هنا شرطية بدليل أنها جزمت جواب شرطها (يلقها)، والشرط هنا معناه اعتماد الجواب في تحققه على تحقق فعل الشرط، أي أن الهيبة سبب لمجيء المنيّة. وهذا غير صحيح فالمنيّة آتية سواء خفنا منها أم لم نخف!!

ولو قلنا إن الشاعر هنا مأخوذ بحماس الفكرة عن الشجاعة والحمية، وأنه كان يحثنا على تناسي المشاق، ومن ذلك يطلب منا ألا نخاف من الموت، لأن ذلك لن

يحمينا منه. فإن الجواب على هذا هو أن هذه معانٍ تبريرية تبرر بها خطيئة هذا البيت، مع أنه بيت ينقض نفسه ويتناقض مع بيئته الشعرية في سياق هذه القصيدة، فهو يتعارض تماماً مع البيت الذي يليه من حيث إن البيت التالي يحض على المسالمة والقناعة عن طريق التراجع مع بداية (الصدام) وبمجرد ملامسة أطراف الزجاج، كما أنه يتعارض مع البيت رقم خمسين والبيت رقم 56 أي مع سوابقه ومع لواحقه. ولا يتآلف هذا البيت إلاّ مع جملة (ومن لا يظلم) وقد رأينا تناقض هذه الجملة مع منطق الأبيات.

وهذا تناقض غريب تقع فيه قصيدة زهير، ولا تقوى هذه القصيدة على تفسير نفسها مما يوقعها في تصدع داخلي يفككها، وإن كان التماثل المطلق في الشعر أمراً غير مطلوب، وقد يقع التغاير والاختلاف بين المقاطع، وربما صار هذا محبباً في بعض الأحيان حينما ينشأ عن صراع داخلي يحرك إشارات القصيدة، ولكن هذا إذا بلغ حد التناقض بين الوحدات، خاصة إذا بنيت الوحدات على فكرة التمركز المنطقي، فإن ذلك يصبح عامل هدم ونقض به يتولى النص نقض منطقه الذي استند إليه. ولقد يحدث التناقض في الشعر على أساس إحداث معادلة نفسية بين طرفين متناقضين لحالات روحية يمر بها الشاعر، وهذا وارد ومقبول، أما أن يكون التناقض في الفكر الفلسفي للقصيدة، فهذه حالة مرضيّة تشبه انفصام الشخصية، وهذا يصيب القصيدة في أعمق جذورها ويجعلها تهتز وتنهار.

ولعلنا نجد سبب ما حدث لزهير فيما يروى عنه من أنه يكتب قصائده في مُدد متباعدة قد تبلغ الحول كاملاً لقصيدة واحدة، ولذا سميت بعض قصائده بالحوليات، فهو بهذا لا يكتب قصيدة، وإنما يكتب قصائد عدة يضمها بحر واحد ورويّ واحد. حتى وإن قدّمها لنا على أنها قصيدة واحدة فهي ليست في الحقيقة كذلك. فالشعر إذا اختلفت أوقات كتابته اختلفت معها طبيعته، ولو كتب شاعر قصيدة في ثلاث فترات فهي ثلاث قصائد ـ لا قصيدة واحدة ـ لأن الشعر حالة تامة نفسياً ونصوصياً وفنياً تولد كاملة أو لا تولد أبداً. والترقيع فيه يفسده، لأن الشعر حالة غير عقلية، وإذا تدخّل العقل فيه حرّفه عن طبعه الفني إلى طبائع غريبة عليه، يفرضها العقل بمعاييره المغايرة لمعايير الشعر، مما يجعل المعنى مرتكزاً أولياً فيه، وهذا ما حدث لزهير حيث صار يفكر في أبياته بيتاً بيتاً فيبني كل واحدة منها على حدة ملتزماً فقط بوزن البيت ورويه ومعادلته الشرطية (أداة شرط + فعل شرط + جواب شرط، موزعة على شطرين)

ومضمونها هو السلوك الاجتماعي، وحدث فاصل زمني بين فترات الإنشاء فجاء البيتان 53 و54 في زمن مختلف عن زمن الأبيات الأخرى. ولم يكن بيد الشاعر أن يتذكر منطق أبياته السالفة لأنه كان خاضعاً لسلطان فئيات البيت: الوزن / الرويّ / المعادلة الشرطية /، فإذا ما أشبع حاجة هذه الفئيات أحس أنه قد أدى غاية التجربة الشعرية. وحدث لنا نحن كقراء شيء شبيه بهذا الذي حدث للشاعر، حيث أخذنا الأبيات فرادى وقرأناها بمعزل بعضها عن بعض، فمر التناقض علينا دون أن نلحظه لأننا لم نستقبل الأبيات كعناصر في جملة شعرية، ولو كنا فعلنا ذلك لأدركنا الخلل. كما أن نظام الأبيات المحكم كان سبباً في تخديرنا وقت استقبال القصيدة مما جعلنا نخضع لموسيقاها وإيقاعها ونظامها الصارم دون أن نرى خلل منطقها.

ودراسة النصوص بناء على نظام (الجُمل) ثم تشريح هذه الجُمل يكشف كل عيوب الشعر المحتوي الذي جعل الحكمة هدفه، وبها جاء ارتكازه منطقياً مهملاً بذلك (نصوصية) النص الشعرية أو النحوية على تعبير ديريدا. ولذلك فإن الشعر المكوّن من (جُمل التمثيل الخطابي) يقع دائماً عرضة للتناقض بين نصه ومنطقه ـ كما حدث هنا لزهير.

ولحمزة شحاتة بعض قصائد من هذا النوع أذكر عناوينها هنا: شجون لا تنتهي / فلسفة الصبر / موقف وداع / نهاية / وبعض قصائد أخرى مخطوطة ليس لها عناوين، ولذا يصعب عليّ الإحالة إليها. ولقد تعمدت إبعاد هذه القصائد عن دراستي هذه وذلك لأنها عاجزة عن التحوّل أو التحرك نحو بناء (النموذج)، الذي هو غرضي القرائي من هذا الكتاب. ولقد اكتفيت باستخراج الجُمل الشعرية وجُمل القول الشعري لأصنع منها نموذجي. وكان تمييز جُمل (التمثيل الخطابي) عن الجُمل الشعرية عملاً إيجابياً ساعد على تنقية الاختيار وتصفيته من كل الشوائب، وكان معيناً على الفحص النقدي على مبدأ (والضد يظهر حسنه الضد) كما يقول دوقلة المنبجي.

جـ ـ الجملة الصوتية المقيدة: وهي أردأ أنواع الشعر، وهي الجُمل المنظومة لذات النظم أي أنها خبر منظوم وكلام عدل الكاتب عن أن يقوله منثوراً في رسالة أو في خطاب إلى أن يقوله منظوماً على وزن شعري. والكاتب هنا يفسر نفسه ومعناه على الكلمة ويمارس مهارته العروضية على اللغة، واللغة هنا تدرك هذه النية عند الكاتب فتتمرد عليه عندئذٍ، ولا تعطيه إلاّ أسوأ ما لديها من كلمات ناشفة باردة وميتة، وكأنها (اللبانة) لاكتها الأضراس حتى مصّت كل ما فيها من حلاوة، ورمتها كالليف الذابل لا

طعم فيها ولا حلاوة ولكنها فقط تحرك أسنان من يجترّها ببلاهة ساخرة. وقد يضطر الشاعر (الناظم) هنا إلى ترديد كلام معاد ومكرور مثل الصيغ الجاهزة والعبارات المصنوعة اجتماعياً مما يكسوها الابتذال والتصنع.

وهذه جُمل توجد لدى كل شاعر مهما عظم شأنه ولا يسلم منها بشر، وأذكر هنا قصة أبي تمام معها فيما نقله الصولي عن مثقال قوله: (دخلت على أبي تمام وقد عمل شعراً لم أسمع أحسن منه، وفي الأبيات بيت واحد ليس كسائرها. وعلم أني قد وقفت على البيت، فقلت له: لو أسقطت هذا البيت! فضحك وقال لي: أتراك أعلم بهذا مني؟ إنما مثل هذا مثل رجل له بنون جماعة: كلهم أديب جميل متقدم، فيهم واحد قبيح متخلّف، فهو يعرف أمره ويرى مكانه، ولا يشتهي أن يموت، ولهذه العلة وقع مثل هذا في أشعار الناس ـ أخبار أبي تمام 114).

ولئن صعب على المبدع أن يتخلص من هذه الجُمل، فإنها مهمة الناقد بأن يميز هذا النوع من الأدب كي لا يختلط بالرائع منه فيضيع النموذج الفني المطلوب.

ولحمزة شحاتة ـ كغيره من الشعراء ـ قصائد خنقتها الجُمل الصوتية المقيّدة التي ليس لها من الشعر إلاّ صوته الوزني فقط. مثل القصائد ذات العناوين التالية: الليل والشاعر / قصيدة جدة بدءاً من البيت 48 وما بعده / المغنى الحائل / ماذا أقول / أغتنم شبابك / وهي في ديوان (شجون لا تنتهي) ومنها قصائد مخطوطة مثل: الخفافيش / تجربة ـ وهي نثر منظوم ـ / توبة / الحقيقة / ثمن الحرية / الطريق.

ونجد قصائد ليست قليلة تترجّح جُملها بين شعرية وتمثيل خطابي وصوتية مقيّدة. مثل: لِمَ أهواك / سطوة الحسن / نهاية / موقف وداع / عودة / جدة / شجون لا تنتهي / أصداف / قصة الإنسان / من أعماق الحياة / .

وهذا أمر طبيعي جداً وربما كان من ورائه اختلاف فترات كتابة القصيدة مما يؤثر في مستوى جُملها. ولقد عمدت حينئذ إلى عزل ما هو (شعري) وضممته إلى (الجُمل الإشارية الحرة) بينما أغفلت الباقي.

ومن قصائد (الجمل الصوتية المقيّدة) قصائد شحاتة في مهاجاته مع محمد حسن عواد، حيث كان الشاعران يلجآن إلى الرمز لأسباب اجتماعية كي لا تُمنع القصائد عن النشر في جريدة (صوت الحجاز) ونجد منها قصائد مثل (إلى أبولون)[125]. وهو هنا

(125) صوت الحجاز ـ الثلاثاء 19/ 12/ 1355هـ (2/ 3/ 1937م) ص 4.

يقصد العواد الذي اتخذ من هذا الاسم رمزاً له، ولذا فإن شحاتة يقدم بين يدي قصيدته كلاماً هذا نصه:

(يزعمون أن للشعر والشمس إلهاً اسمه (أبولون) نحن أول الكافرين به. وقد تخيّلناه كائناً كالأحياء الهزيلة ومسخاً من هذه الأمساخ الآدمية التي هي زور على الأنسانية، كما كان أبولون زوراً على الألوهية، فركبناه بالسخر والهجاء وأعملنا فيه معول الهدم والتنكيل، زلفى إلى الله الواحد الأحد الذي لا نعبد إلاّ إياه مخلصين له الدين).

وهذا كلام يحمل تبريراً للعنوان يسمح له بالمرور من تحت قلم الرقيب، بينما هو تنكيل وتبكيت بالعواد وسخرية منه ومن رمزه (أبولون). ولذلك فإن استخدام الرمز هنا ليس استخداماً فنياً أدبياً، ولكنه مجرد غطاء اضطر إليه الشاعر لتمرير قصيدته إلى النشر. فالقصيدة ليست تجسيداً حياً للرمز وإنما هي مضطرة إليه لأسباب اجتماعية لا فنية. وتفضح القصيدة نفسها بانكشافها كخطاب مباشر ليس فيه من فنّيات الشعر سوى النظم فقط، وهي ليست سوى صراع منظوم بين شاعرين. ومثلها كل قصائد المهاجاة بين هذين الشاعرين، وأخص هنا قصيدة (ملحمة) لحمزة شحاتة وقصيدة (الساحر العظيم) للعواد.

وكمثال على ما أقول اقرأ قول شحاتة عن (أبولون):

يا أبولون يا إله المجانين ... على غابر الليالي، عزاء

لست إلا خيال فكر مريض ... علقته أغبا القلوب غباء

ولا أود أن أستطرد هنا فما بعد هذا هو أبيات لا تستحق أن نشغل أنفسنا بها، وهي لو رويناها كلها لأفسدت في نفوسنا ذكرى شاعر نحاول أن نبنيها بناء نقدياً إيجابياً وهذه القصائد لن تحقق هذا الهدف. ومثلها قصيدة (ماذا تقول شجرة لأختها؟) في ديوان (شجون لا تنتهي ـ ص 80) وهي قصيدة أجمل ما فيها وأشعر ما فيها هو عنوانها، أما هي فلا ترقى إلى مستوى هذا العنوان. ولم يكن العنوان سوى غطاء لمعنى مكشوف فيها، فالرمز هنا ليس فنياً ولم تستطع القصيدة تقمّص هذا العنوان الرائع، وإنما جاءت كحديث رتيب مفضوح عن ضياع الإنسان، وليست سوى خطاب تقريري مباشر تسيطر عليه المعاني المكشوفة والأفكار الساذجة. ولنستمع إلى إحدى الشجرتين تقول لأختها:

أي عيش هذا الذي نحن صالوه | هــوانــا وفــاقــة وشــنــارا
أخرست فيه دعوة الحق والعز | فــعــادا ضــراعــة وصــغــارا
وغدا راجح النهى فيه منقو | صا وحر الضمير يكدى عثارا

وكل القصيدة على هذا المنوال مما هو خطاب تقريري مباشر يقوله أي ناظم مبتدئ. ولا ريب أنه عند شحاتة يمثل (كبوة الجواد). ويشفع لحمزة في ذلك أنه لم يرد نشر هذا النظم قط. ونشره أناس من معارفه بعد وفاته، ظنوا أنهم يحسنون إليه بذلك ولكنهم أساءوا إليه دون أن يعلموا. وهذه القصائد لشحاتة كانت كتابات خاصة أراد هو حفظها لخاصة نفسه، وكان في آخر عمره يحرق أمثال هذه الأشعار ـ كما سنذكر لاحقاً إن شاء الله ـ ولا ريب أن هذه القصائد كانت تمثل بالنسبة إليه تاريخاً شخصياً لا شعراً، وكان ينظر إليها كسجل للذكريات فيها يتحدث عن حياته بتفاصيلها، ويدخل في حوار مع نفسه ومع أهله ومع معارفه. وهي تمثّل وثائق تاريخية عن حياة حمزة شحاتة الشخصية. ولكنها لا تمثّل (أدب شحاتة) بأي حال[126].

وإنه لمن دواعي السعادة لي والإعجاب مني بحمزة الإنسان الواعي أنه هو شخصياً كان يدرك أن هذه القصائد ليست من الشعر في شيء. وقد قال مرة مجيباً على سؤال وجّهه إليه أحد الصحفيين عن معركة المهاجاة بينه وبين العواد، قال مجيباً عن ذلك السؤال: إن هاتيك المعارك لم تكن (سوى مشاجرات تغلب عليها صبيانية الفكر قبل أن ينبل.. وكانت أسبابها غاية في التفاهة وكذلك موضوعاتها)[127].

وفي رسالة خاصة منه إلى عبد السلام الساسي كتبها على إثر اطّلاعه على مقالة كتبها الساسي في إحدى الجرائد، وعرض فيها نماذج شعرية لحمزة شحاتة لم تكن من الشعر الجيد، مما أغضب الشاعر وجعله يكتب إلى صديقه الساسي محتجّاً على ذلك التصرف منه وقال فيها:[128]

---

(126) وتظهر قصيدة (ملحمة) كأحسن قصائد المهاجاة. وهي قصيدة استنبطت عناصر الكون الأربعة (التراب والهواء والماء والنار) لتدخل في صراع فيما بينها وتتم الغلبة للعاصف رمز الهواء على البحر رمز الماء. ولكن الليل يدخل إلى القصيدة فارضاً انتصاره على الكل. والليل هو الرمز الذي اتخذه شحاتة لنفسه في مناوأته للعواد (أبولون) في تلك المهاجاة التي شهدتها صحيفة (صوت الحجاز). عن القصيدة راجع: الساسي: الشعراء الثلاثة ص 50. وعن المهاجاة راجع: محمد علي مغربي: جريدة المدينة المنورة ـ عدد (5540) الأربعاء 26/ رجب 1402هـ، ص 19.

(127) رفات عقل 18.

(128) مخطوطة من عبد الله خياط.

(سألت نفسي تحت وطأة انفعالي: أأنا حقاً المعنيّ بكل هذا الثناء المسرف؟ وعلى ماذا؟ أعلى كلام تلقاه الناس على أنه شعر لمجرد أنه جاء في الشكل المعهود للشعر من وزن وقافية؟

إن الشعر يا صديقي ليس قوالب وأشكالاً.. إنه فن استخدام الكلمة... وابتداع الصورة وإبراز التجربة الشعورية الصادقة التي تتخطى السطوح إلى الأعماق.. وإنه القدرة السحرية على تحويل غير المنظور إلى منظور حي. وعلى تحويل الكلمات إلى أضواء باهرة تجدد ألوانها المثيرة كلما تجدد إليها النظر.. فأين من هذا أو من بعضه ما عرضته النماذج التي استعرضها مقالك؟).

إن حمزة شحاتة يدرك تماماً ما هو الشعر ويميز بينه وبين النظم، ولشحاتة شعر وله أيضاً نظم، ولذا فهو يغضب عندما يسيء إليه أصدقاؤه ـ من حيث أرادوا الإحسان ـ فيأتون بكلامهم عنه بنماذج لا ترضي مذاقه الفني الرفيع حتى وإن كانت من إنتاجه. وهو إنتاج خاص لم يقصد به النشر، ولكن أصدقاءه يكسرون أصول الاختيار فينشرون كل ما تصل إليه أيديهم من كتابات هذا الكاتب المتمرد الذي عاش يحرق ما كتب ويأبى نشر أي شيء من إنتاجه، مما أحدث بلبلة رهيبة لكل مريديه وأوقعهم في حيرة مع شاعر رغب بنفسه عن نشر أجمل أشعاره ووجد أخيراً أن السيّئ من شعره هو الذي وجد طريقه للنشر متسرباً من بين يدي معارفه، فهاله ذلك وغضب ثأراً لسمعته ولسمعة ما خفي من شعره. ولم يكن غضبه هذا بسبب دواعي التواضع كما قد يتوهم البعض، ولكنه كان حكماً نقدياً ناضجاً يدل عليه سؤاله الذي وجهه لعبد السلام الساسي: (فأين من هذا أو من بعضه ما عرضته النماذج التي استعرضها مقالك؟) إنه بهذا السؤال يحث صديقه على إحسان الاختيار ليتوافق النموذج المعروض مع منطق المقال. وهو مقال مديحي. وهذا النوع من المقالات يحتاج إلى أمثلة تؤكد صدق الثناء ووجاهته. وحمزة لم يرّ النماذج تقدر على أداء هذا الغرض، فهاله ذلك وجعله يغضب على صديقه. ولنستمع إليه يقول في الرسالة نفسها: (لقد ظلمت القراء يا صديقي بأنك عرضت عليهم سوأة شاعرك في شر أشكالها، وفي شر ظروف العرض.. وظلمتني بأنك حولتني إلى أسطورة).

ويقول أيضاً مميزاً بين ما هو خاص ونظم، وبين ما هو عالمي وشعر: (إن من حق كل إنسان أن يغني لنفسه بصوته ولو كان من أنكر الأصوات.. أما أن يغني للناس فهذه مسألة أخرى تتطلب إلى جانب سلامة الصوت وحلاوته، الحذق والمهارة،

والقدرة على التأثير في خير الصور والأشكال . . والظروف أيضاً).

إذاً حمزة شحاتة رجل ثاقب النظرة دقيق الذوق، ويعرف أن شعره فيه ما هو شعر وفيه ما هو نظم، ويطالبنا كقراء أن نعطيه حقه الفني كاملاً في أن نهتم فقط بالشعر. أمّا النظم فهو كشاعر قد حجبه عن النشر بل أخذ يحرقه. فلمَ إذاً نعبأ بشيء لا قيمة له ولا حتى عند كاتبه؟ وإن أخطأ بعض الناس وكسر حرمة الشاعر ونشر غسيله (على حد تعبير شحاتة) فهذا لا ينقل إلينا العدوى المرضية نفسها، فيجعلنا نحن أيضاً عبيداً للإعجاب الأعمى فنصير نطرب زوراً وكذباً لكل قول قاله حمزة شحاتة.

طبعاً لا . . إن هذا صنيع لا يليق بمثقف ولا بناقد ولذا فإنني قد استبعدت كل الجُمل الصوتية المقيّدة ونفيتها بعيداً عن كتابي هذا، مطبقاً لرغبة حمزة شحاتة لأنها كانت سوأة حرص طول عمره على أن يغطيها، ولكن غلط بعض محبّيه فكشفها بعد أن غاب الحارس الذي وافته منيّته قبل أن يتمكن من حرق كل ما هو نظم.

ولذا فإن الكتاب هنا اعتمد على الجُمل الإشارية الحرة لتأسيس نموذجه النصوصي الذي سيكون موضوع المبحث التالي.

5 ـ 3 نموذج الخطيئة/ التكفير:

بعد أن عرفنا الجُمل الشاعرية، وعرفنا وسائل تمييزها في وسط العمل الأدبي الشامل، فإننا نتوجه إلى سبر إشعاعها الذي نستمد منه نموذجاً فنياً أعلى للعمل التام. فالجملة الشاعرية ليست عملاً معزولاً أو فعالية مغلقة ولكنها ـ كما شرحنا من قبل ـ قوة مشعة يتولد عنها قوى لها الطاقة الإشعاعية نفسها: فالجملة تتمخّض عن جُمل، والجُمل عن نصوص، وهذه أيضاً تتمخض عن نصوص ليس إلى حصرها من سبيل. ولذا فإن دور القراءة يأتي هنا منفتحاً على عالم النص ليستلهم منه نموذجه الأعلى.

والجملة الشاعرية في النص الأدبي هي بمثابة الصوتيم (الفونيم) من اللغة، من حيث قيامها على (الاختلاف) الذي يميزها عما سواها مثلما يتميز الليل باختلافه عن النهار، والكوكب باختلافه عن النجم. وكذلك تشبه الجملة الشاعرية الصوتيم من حيث إن قيمتها ليست في تفرّدها وانعزالها، ولكن في علاقتها مع سواها مما يؤسس لها وظيفة عليا تتجاوز بها حدودها الضيقة. وفي هذا تحقيق للمبدأ البنيوي الذي يقوم على أساس أن العلاقة فيما بين الوحدات هي أهم من الوحدات نفسها، لأن العلاقة هي البعد الفني والنفسي للعمل، وبدون هذا البعد لا يكون العمل بذي قيمة.

وتلعب الجملة عندئذٍ داخل ثنائية تعارضية تماماً كما هي ثنائية (اللغة/ الخطاب) فالجملة في النص الكامل هي الشفرة، وهي شفرة تسعى إلى تأسيس سياق لها. وهذا السياق الذي تسعى إليه هو (النموذج الدلالي) لها، وهو نموذج ينشأ في طيّات حركة العلاقات المتبادلة بين الجُمل. وهي حركة متفاعلة دائمة الاطّراد يدفعها القارئ الواعي حتى يصل بها إلى النموذج الشامل للعمل كله.

ومن خلال هذه الوظيفة الفنية للجملة يصبح العمل الأدبي بمجمله إشارات دلالية إلى النموذج الأعلى لذلك العمل، الذي هو جماع إنتاج الأديب المعين. ودلالات العمل هذه هي دلالات ضمنية غالباً ما تكون مبهمة، والمعتمد في فكها هو على القارئ الحصيف الذي يسبر أغوارها ويؤلف بين عناصرها ويقيم علاقاتها ليستنبط منها نموذج العمل. وهذه خاصية فنية يتميز بها العمل الأدبي الناجح، إذ كلما صار العمل بليغاً، تولّدت منه نصوص لا تحصى. فهو أشبه ما يكون بالنواة النباتية التي ما إن تُغرس في أرض خصبة (هي هنا ذهن القارئ الحصيف) حتى تنفتح عن أضعاف مضاعفة من النباتات التي تتضاعف بذورها إلى ما لا يحصى من نوى تحمل في جوفها طاقات مؤهلة للانفتاح إذا ما بوشرت بشروط الانفتاح الضرورية لها. وهي مع النص عملية القراءة الواعية. لأن اللغة (الشاعرية) هي قمة الصفاء والشفافية في المزاج الإبداعي للفن اللغوي. والشاعرية تقوم بدور (تشريحي) للغة تبرز من خلاله كوامن هذه اللغة ويتولّد من رحمها جنين المعنى الإنساني المطلق. واللغة عندئذٍ تحل في وجودها الشاعري محل المؤلّف، فتلغيه وتؤسس على أنقاضه وجودها الخاص الذي يتحرك ككيان حيوي جديد في أفق العطاء الإنساني الصافي. ومن هنا يزول المؤلّف ويصبح أمراً تاريخياً ويحل في أذهاننا إشعاعه الأدبي الذي يظل هو النور الوحيد على الساحة مثل أنوار النجوم التي احترقت في الماضي وظل نورها يعبر الآفاق متّجهاً إلينا من عليائه وينام المؤلف حيث تسهر نحن من بعده: (المتنبي):

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

* * *

ومن خلال قراءاتي لأدب حمزة شحاتة وتكرار القراءة مرة بعد أخرى تمكنت من عقد الألفة بيني وبين نصوص هذا الأدب شعراً ونثراً وحكمة ورسائل. وبدأ خيط رفيع يتفتّق من جوانبه ضوء باهت في البداية، يتحرك نحو مفهوم كلّي لمجمل هذا العمل، وبادرت بالإمساك بأطراف هذا الحبل وشددت نفسي إليه وتركته يقودني إلى عالمه.

وكانت به الخطوة الأولى وهي أول تحقيق قرائي أكتسبه في هذه المغامرة المضنية، وبرزت لي (المرأة) في هذه الخطوة كأقوى الأضواء إشعاعاً حيث وجدتها تحتل مكانة خطيرة في هذه النصوص: فهي رحمة وفي الوقت نفسه عذاب. وهي محبة وفي الوقت نفسه حقد. وهي وفاء وفي الوقت نفسه خيانة. وهي إقبال وفي الوقت نفسه إدبار. أي أنها مركز المحنة والابتلاء. وفي مواجهتها يقف الرجل بين مقبل ومدبر وبين راج وخائف. فهو في مواجهة سافرة مع امتحان مصيري رهيب، فيه جس لرجولته ولقوته ولحكمته. هذه صورة لمعترك (المرأة/ الرجل) في أدب شحاتة. وهي صورة لا يملك القارئ وهو يتأملها إلاّ أن يتذكر تاريخ البشر الأزلي في قصة الوجود الأولى كما رسمها القرآن الكريم، ممثلة في حادثة أبينا آدم عليه السلام مع حواء. وهي قصة حملت بذور الحياة الإنسانية كلها حيث ثنائية الحياة: ذكر وأنثى، وحيث الرجولة والأنوثة، والقوة والضعف، والحكمة والعاطفة، والشفقة والخنوع. والمرأة هي المرتكز في ذلك، فحواء كانت هي اللحظة الحساسة في تاريخ البشر منذ تواجه معها آدم على مشهد (التفاحة) وهي تقدمها له ليأكل منها، وهو يضعف أمامها ناسياً تحذير الله سبحانه وتعالى له من الفاكهة المحرّمة. وأخيراً ينسى نفسه فيأكل الحرام ويأثم، وعندئذ يحكم الله عليه بالهبوط إلى المنفى (الأرض) ويغادر آدم فردوسه مخطئاً آثماً ونادماً على ما بدر منه. ولكنه يهبط بوعد من الله بالعودة إلى هذا الفردوس إن هو عمل بشروط العودة. وهكذا يدخل آدم ومن بعده (بنوه) في صراع دائم بين قطبين أزليّين هما الخطيئة والتكفير. والخطيئة طريق المنفى والتكفير طريق العودة إلى الفردوس.

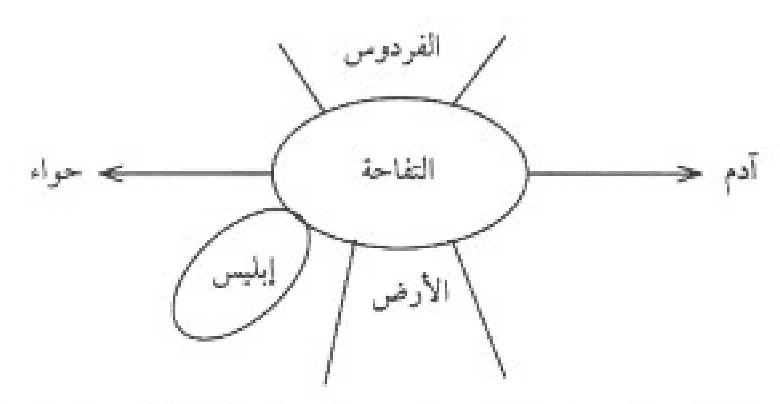
ومن هنا تصبح علاقة شحاتة مع المرأة تمثّلاً أدبياً لقصة البشر من خلال أبيهم. ونجد في ذلك ثنائية أدبية أوّلية هي: آدم/ حواء. وهي ثنائية محكومة بكل صفات العلاقة الأولى: حب وخوف/ شفقة وخضوع. إلخ.. وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة كما سنرى مفصّلاً في الفصل الثاني ـ إن شاء الله ـ.

والعلاقة بين شحاتة والمرأة (أو آدم وحواء) تحكمها مركزية محورية خطرة، فهو يحمل نذيراً يخوّفه منها، ولكنها تحمل له إغراء يوقعه فيها. وهذه المحورية هي صورة للتفاحة. وهي وإن كانت محرّمة عليه إلاّ أنه يقع في الإغراء فيتناولها ليأثم. وهكذا كان شحاتة فهو يحذّر نفسه بادئ ذي بدء من الارتباط بالمرأة (محاضرة: الرجولة عماد الخلق الفاضل، ص 34/ 64/ 68/ 69/ 85/ 104/ 119) ولكنه يقع في حبائلها أخيراً ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية.

وبذلك يرتكب الإثم ويقترف الخطيئة، مكرراً بذلك صنيع أبيه آدم من قبل. والآثم لا بدَّ له من عقاب ولهذا فإن شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة، ويحرّم عليها كل متع الحياة، فلا وظيفة ولا زواج، ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر ويحرّم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئاً من شعره، وينفي عن نفسه صفة الأديب ويغضب على من وصفه بهذه الصفة. ويكتب على نفسه (الشقاء) لأنها أثمت بارتكابها للخطيئة كما أثم آدم عليه السلام فأخطأ، وكان جزاؤه الهبوط إلى الأرض مبعداً عن الفردوس. وكذلك شحاتة يطرد نفسه من الفردوس وينفيها إلى الأرض.

وهنا نجد أنفسنا في مواجهة تامة مع النموذج: آدم وحواء / الفردوس والأرض // التفاحة.

ومن وراء التفاحة كان إبليس يرفع رايات الشهوة والجسد، ويغري بالإثم ويفتح الطريق إليه. وبذا يحتكم الوثاق حول آدم الذي منّى نفسه بالبقاء في الفردوس لكنه يواجه بقوى ظن أنه يقوى على مواجهتها ولكنه ينهار أمامها. وتنتصر حواء ومعها التفاحة ومن وراء ذلك كان إبليس بكل قواه ووسائله. وتلك كانت حلقات النموذج:



وهو نموذج سداسي تتحرك نحوه نصوص أدب شحاتة لتُشكّل به نموذجها الأعلى وهو (النص الشحاتي التام).

ولقد نبع هذا النموذج من قلب النصوص الشحاتية، وكان الخيط الأول فيه هو (المرأة) وهذا خيط هيمن على كل ما كتبه شحاتة وعلى حياته منذ صباه حتى وفاته رحمه الله ـ كما ستُفصّل في الفصل الثاني ـ ومن هذا الخيط تمدّدت خيوط تقود إلى العناصر الأخرى في هذا النموذج السداسي. وكانت الجُمل الشاعرية هي الطاقة

المحرّكة لعناصر النموذج، وهي طاقة ما فتئت تحرك هذه العناصر وتؤسس العلاقات فيما بينها، وظلت على هذه القوة في حركتها حتى ارتسم منها أخيراً النموذج الكامل الذي توّج فعالية القراءة الأدبية لإنتاج حمزة شحاتة. وبذا فإن النموذج ينبع من النصوص ليتكوّن منها، وما إن يتكوّن حتى يرتدّ متداخلاً معها ليتلاحم فيها ومعها في علاقة دائمة الارتداد بدءاً وانعكاساً، فهو نموذج تمخّضت عنه النصوص وتمخّض هو عنها، والعلاقة بينهما عضوية. والواحد منهما يعتمد في وجوده على الآخر. ولا قيمة للنصوص إلاّ بتوجيهها إلى هذا النموذج. كما أنه لا وجود للنموذج إلاّ من خلال هذه النصوص، وبذلك نستطيع أن نفهم أدب شحاتة. وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاتة، مما يزيل عنا لغز هذا الرجل الذي بدا غريباً لكل من عرف حكايته. ولكن ذلك يصبح معقولاً إذا نحن أخذنا بمفهوم النموذج.

وفي سبيل هذا النموذج أسقطنا الحدود بين ما هو شعر وما هو نثر ـ فتساوى العمل الأدبي على أنه أدب إبداعي راق، والعبرة هنا (بالشاعرية) لا بالشعر أو النثر. والشاعرية هي غاية الإبداع اللغوي. وإذا ما وجدناها فهي أيضاً غاية الإبداع القرائي. ولقد كانت عندنا هنا سبب القراءة وسبب الكتابة. وبذلك تحرر النص من قيوده، وتحررت معه الكلمة لتصبح إشارة حرة طليقة بعد أن مر عليها دهر حُبست فيه عليها أنفاسها، فلم تقو على الحركة لأنه قد تضافرت عليها جهود متواترة لتحنيط الكلمة داخل الجملة، وتأطيرها بقيود لا قبل لها بها. ولقد آن الأوان للأدب أن ينطلق في أذهان القراء حراً كما كان قد ولد حراً.

وقراءتنا لهذا النموذج الشامل كانت تستلزم منا نهجاً (تشريحياً) يقوم على تفكيك العمل من أجل إعادة تركيبه، ولقد أمدّتنا المدرسة التشريحية في النقد بوسائل هذا النهج، وكان خيط المرأة هو المفتاح الذي ما إن استللناه حتى تلاحقت في إثره كافة العناصر. وهذا النهج كان يستدعي منا أن نضم ما يبدو ظاهرياً على أنه شتات متفرق ـ نضمه ليصبح عملاً واحداً منتظماً. وهذا جعلنا نأخذ بالجمل الشاعرية فنفتح لها طريقاً للتداخل فيما بينها ونرفع عنها قيود حدود النص. وبذلك تتحرك الجملة الشاعرية الواحدة من داخل أحد النصوص النثرية لتتعانق مع مثيلتها في نص يُعدّ فنياً على أنه شعر. وهذا يكسر مفهوم عزلة القصيدة أو ما يسمى وهماً بوحدتها. وليس في الشعر من وحدة لأن ذلك قيد معنوي تأباه طبيعة الإبداع وهي طبيعة لغوية نصوصية وليست معنوية موضوعية. والشاعر إذا قال شعره لا يقتصر على حركة

واحدة مستقيمة في نصه الشعري، وهو لا يقوم بدور الناظم الذي يكتفي برص كلمات متجاورة موزونة ذات ارتباط أفقي ثابت بعضها مع بعض، هذه ليست وظيفة الإبداع ولا هي أسلوب تحرّكه. إن الشاعر لإنسان يغص بالحيوية والانفعال وهو انفعال يبلغ بصاحبه حداً من الحساسية يدفعه إلى درجة التصارع الحاد فيما بين عناصره الإبداعية التي تتفاعل فيما بينها، مما يُعمّق التداخلات ويعقّدها فتأتي القصيدة محشوّة باضطرابات لا حصر لها، مما يلغي الموضوعية ويتجاوزها. وإن القارئ الواعي لوظيفة الأدب ليجد للعمل خطوطاً متشابكة فيما بينها، إذا هو نظر إليها نظرة فاحصة لمس فيها بدايات لحل هذه التشابكات ثم عقدها لإقامة (العلاقات) فيما بينها. وهي علاقات كليّة تربط جزئيات معينة من عمل معين مع جزئيات أُخر في نصوص أخرى للمبدع نفسه. وهي جميعها نتاج موحّد الهوية، لأنها تولدت داخل رحم واحد، وتحمل في طياتها خصائص متماثلة، لأنها صُهرت جميعها داخل البوتقة نفسها. وهي ربما تماثلت وتطابقت ـ وإن تباعدت مواطنها ـ حتى لتتماثل جُمل من نصوص متفرقة تماثلاً يوحّد فيما بينها، ويؤسس فيها علاقاتها، أكثر من تماثلها مع جُمل تجاورها في النص نفسه، لكنها تختلف عنها في قيمتها الفنية. وهذا ما جعلنا نفكك النصوص إلى جُمل، فنأخذ ما كان منها شاعرياً ونضمّه إلى مثيلاته في النصوص الأخرى، ونُبعد منها ما هو غير شاعري ونغفله من دراستنا، ولا نجعل وروده في النص نفسه سبباً لاعتباره، وذلك عندما لا تبلغ الجملة مستوى الأداء الشاعري، ومجاورتها لجملة شاعرية لا يشفع لها عند القارئ، ولا يستلزم منا أن نقيم لها دوراً في قراءتنا. وليس التجاور هنا إلاّ مجرد تزامل وقتي يحدث من تداخل التصارعات وقت الإنشاء، وهذا يوجد مجاورة لغوية وينتج عنه البناء الخاص لذلك النص المعين. ولكنه بناء قاصر ومحدود ومغلق. بينما (التماثل) يتحرك بطاقة فنية تؤسس علاقة دائمة يحدث عنها ما يمكن تسميته بالبنية الكليّة لعمل الأديب ككل أي النموذج القرائي الشامل. وبذلك نفرّق بين (التجاور) بين الجُمل مما هو نتاج المصادفة الإنشائية، وبين (التماثل) فيما بينها مما هو نتيجة للتفاعل الحضاري والنفسي للكاتب في معاناته للصياغة الإبداعية: الإنشاء اللغوي.

والشعر العربي يسمح لنا ـ بل يدعونا ـ وتتسع رحابه لمثل هذه المعالجة منذ زمن الجاهلية والقصيدة المتعددة الأغراض كأي واحدة من المعلّقات ـ وهو شعر يتحدّى كل محاولات الافتراض التعسفية حتى اليوم. وهذا يفرض علينا قبول هذا المبدأ

النقدي في تفكيك النص إلى (جُمل) وهو مبدأ أكاد أقول إنه ينبع من صلب التجربة الشعرية العربية على مر أزمنتها. وإخالها أنجع الوسائل في معالجة أشعارنا. ولو جربنا النظر إلى المتنبي ـ أو المعري ـ بهذا المفهوم لاستطعنا فهمهما أكثر مما تعوّدنا في السابق.

وإن افتراض الوحدة الموضوعية في الشعر لأمر ساذج حقاً. وهل لك أن تتصور قصيدة من ثلاثمائة بيت كقصائد ابن الرومي وتكون جميعها تدور في موضوع واحد لا تتجاوزه. إن هذا لإرهاق للنص أبته قرائح العرب ونفرت منه. ولكن وحدة عضوية هي الأقرب إلى الذوق والأولى بالفن الشعري الصحيح. وذلك كما فهمناها من كولردج[129] حيث تكون القصيدة أشبه شيء بالشجرة في نموّها وتصاعدها. والشجرة لا بدّ مكوّنة من جذور خشبية وغصون لدنة وأوراق طرية وثمار تتشكل لوناً وطعماً وحجماً حسب درجات نضجها، وكلها في كيان واحد شامل لكنه متنوّع. وهذا يتيح للمرء أن ينظر إلى الشجرة على أن لها عناصر يختلف بعضها عن بعض في خصائص تخصّه مثلما أن فيها خصائص تتوحّد فيها. وهذا أمر طبيعي. ومثله كذلك لو أخذنا ثمار هذه الشجرة ولتكن برتقالاً، فجمعناها مع ثمار برتقالة أخرى، لكان هذا أمراً طبيعياً جداً. وهذا ما سنفعله حينما نقوم بجمع وحدات الجُمل الشاعرية من قصائد ونصوص متفرقة ثم نقوم بجمعها بعضها مع بعض، وكأنها ثمار لأشجار تجانست، مما يجعل الجُمل كليّات عضوية تميزها الشاعرية وتوجّهها نحو بناء النموذج.

إن القصيدة لشجرة تنمو ـ وهي لا تكتب موضوعياً ـ أي أنها لا تقال لتنقل إلينا فكرة كانت مخبوءة في ذهن الشاعر، فهذه وظيفة المقالة. أما القصيدة فتكتب إنشاءً وإبداعاً وهي بمثابة كينونة ولادية لحالة فنية، وهذه الحالة الفنية هي تكوّن لغوي لحس غير عادي عن الوجود أو بسبب الوجود.

وإن القصيدة لشجرة تنمو ـ فالبذرة والنواة هي الكلمة والجملة هي الفسيل والتراب هو التراث والثمرة هي الأثر أي الدلالة الضمنية للنص ـ والماء يسقي الأشجار ليبقيها حية ونامية وهو القارئ بالنسبة للنص، فيه يبقى النص نابضاً بالحياة فإذا ما انقطع انقطعت الحياة إلى أن يقيّض الله له قارئاً يعيد إليه رمقه فينبض بالحياة من جديد.

---

(129) را: Abrams: 171

وهدفي هو إنشاء حديقة عامرة بالثمار اليانعة أقطفها من أشجار شحاتة لأكوّن منها مائدة تتفتح لها نفس كل عاشق للأدب والجمال.

ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة تفرض تذوّقاً مصطنعاً للأدب. وإنما نقترح تحليلاً نقدياً (علمياً) لشرح أسباب ما هو جميل في ذوقنا، شرحاً علمياً يبرهن على صحة الحكم الجمالي ويؤكده، ويحمينا من الانزلاق في الخطأ التذوقي وذلك بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية المبدئية.

وهذا من باب الأخذ بمبدأ (التوازن الانعكاسي) كما ورد عند بيتيت[130]. وذلك بأن ندع ذوق القارئ المدرّب على فن القراءة الأدبية يستخرج ما يستجيب لدواعي ذوقه على أنه (جميل)، .وبعد أن يتميز ذلك نأتي بمعايير النقد الجديدة لنفحص بها مصداقية تلك الأحكام. وبذا نعطي الذوق السليم حقه في التماس جماليات النص، ونعطي لقواعد النقد حقها في فحص هذه الأحكام. فالنقد ليس مهارة علمية تجريبية خالصة، وإنما مهارة ذوقية راقية دعامتها الأولى في الذوق السليم، وحصانتها في القاعدة المختبرة، وهذان المبدآن هما فعالية القراءة الواعية للأدب.

والعمل الأدبي له الصدارة فوق كل المفهومات النقدية. وليس لها أن تقرر ولادته، ولا أن تكيّفها. فالعمل يأتي بابتكاراته واندفاعاته المنبثقة من أصالة ذاتية تولدت أصلاً من فعالية قرائية، تحولت بعد المران إلى فعالية كتابية (إنشائية). والنقد يأتي تالياً لها ليقدم قراءة واعية للنص تستفيد من كل معطيات المعرفة، لترسم سحر النص أو لتحاول تفسيره. وتفسير النص هو البحث عن (أثره) وهو أثر قد يخفى حتى على المنشئ. وأثر النص هو سحر البيان كما ورد في الأثر الكريم: (إن من البيان لسحرا). ومهمة الناقد هي اصطياد هذا السحر.

وهذا القول منا ليس تنكراً لدور النقد كعنصر فاعل في صناعة الأدب، ولا هو ميل للتقليل منه. ونحن لا ننكر أن النقد يمثّل باعثاً حيوياً في عملية الأدب، ويبرز كتحد بالغ الأثر للكاتب كي ينتج عملاً يُرضي تطلعات النقد ويستثيرها. ولولا النقد لمرّت معظم الأعمال الراقية دون ملاحظة. والكشف عن (سحر البيان) هو وظيفة النقد الأولى، وما فتئ النقد يمارس هذه الوظيفة منذ زمن الرواية والجمع والتدوين وهي فعاليات انتقاء جمالي، وزمن الموازنة والوساطة والدفاع عن التجديد (كالصولي) إلى

Pettit: The Concept of Structuralism 41. (130)

ما نحن فيه منذ فجر (الديوان) حتى يومنا هذا. وكذلك منذ زمن انطلاقة التنظير الأدبي من أرسطو حتى الفارابي وابن سينا والجرجاني والقرطاجني إلى مدارس الألسنية المعاصرة من سوسير إلى بارت.

وقصارى القول هو أن النقد لا يصنع الأدب ولكنه يكتشفه. ولا يصنع الكتابة ولكنه يطوّر القراءة وينمّيها، ولولا القراءة لما كانت الكتابة. والذوق السليم هو الجذوة التي توقد نيران الأدب: قراءة/ وكتابة/ وتفسيراً.

* * *

وفي الفصل الثاني سنبدأ بمدخل ضروري نعالج فيه مبدأ (القراءة الإبداعية) من حيث مشروعيّتها، ومن حيث حدودها كإبداع إضافي يدخل إلى النص المقروء من خلال تفسير النص حسب تنوّع الدلالات. وبعد هذا المدخل نتناول (فلسفة النموذج) محلّلين عناصر النموذج الستة من خلال قراءاتنا لنصوص أدب حمزة شحاتة. وهي قراءات أرجو أن تكون قد استجابت لطموح النفس في استلهام نظريات الأدب، وبدلاً من الوقوف عند حد التنظير نتجاوزه إلى آفاق التطبيق. وهذا هو مطمحي في هذا الكتاب بأن أجمع بين التنظير والتطبيق. وبعد ذلك تواصل قراءة تمدّدات النموذج في أدب شحاتة. وفي ما يلي ذلك من فصول (4 ـ 6) نقوم بدراسات تحليلية فنية لعناصر النص البنيوية. وليس لي إلاّ أن أحسن الظن بالله في أن يوفقني إلى أداء عمل أخدم به قضية أمّتي ولو من طرف بعيد.

والله الهادي إلى سواء السبيل.

* * *



الفصل الثاني

(فلسفة النموذج)

«إنها ساعة حرجة أن تدور بعينيك محملقاً في جميع الوجوه والعيون فلا تجد من يفهمك»

حمزة شحاتة

* * *

«ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة بل أن يكتشفها»

كافكا

* * *

1 ـ 1 إشكالية نقدية وأخلاقية:

قررنا في الفصل الأول نموذجاً دلالياً تنطلق منه لقراءة أدب شحاتة بناء على مفهوم (الخطيئة ـ التكفير) وسنأخذ بالنموذج وعناصره الستة في تحليلنا لأدب شحاتة في هذا الفصل. ولكننا نقف الآن وقفة أراها ضرورية قبل الولوج إلى عالم النموذج، وذلك كي نطرح سؤالاً ذا مشروعية نقدية وأخلاقية. وهذا السؤال هو: ما مدى حرّيتنا في تفسير نص أدبي ما، وفي تحميله دلالات فنية وجمالية؟ وهذا سؤال يتفرع عنه سؤال آخر عن الحدود التي ينتهي عندها بُعد الكاتب، ويبدأ منها بُعد القارئ (الناقد). وهل يجوز لنا فنياً وأخلاقياً أن نستقرأ من نص ما غير ظاهر معناه؟

إن هذه الأسئلة متشابكة تتمخض عن (إشكالية) نقدية يتصادم معها كل دارسي الأدب وناقديه. وكثيراً ما يتجنّبها الدارسون هروباً من الانصياع لها، أو تنكّراً لمشروعيتها. ولكن هذا تصرف سلبي لا يحل المشكلة ولا ينفيها من أذهان القراء.

ولذلك فإنني سأقف عند هذه (الإشكالية) وقفة متأنية محاولاً الإجابة على ما تتضمّنه من أسئلة كي أكون أنا وقارئي على بيّنة مما نحن بصدده من صنيع قد يبدو في ظاهره انتهاكاً لحرمة الأدب الشحاتي، وقد يظن الناس في ذلك فتحاً لباب العبث في الأدب عامة. وهو ظن مشروع الورود ولكننا لا نقبله عائقاً يمنعنا من تبنّي تجربة نقدية لها من الأسباب ما يؤهلها للنجاح والمشروعية.

أما وقد عرفنا عناصر (الإشكالية) فإننا نخطو الآن صوب ما نطمح إلى أن يكون إجابة عليها تمهيداً لحلها ومن ثم إلغائها.

وطريق تعاملنا معها آت من وجهين هما:

1 ـ 2 أولاً: الوجه الفني: ويتحقق ذلك في أن نقرر حقيقة النص الأدبي، وأن أهميته ليست فيما يقوله ولكن فيما يوحي به، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترتفع باللغة من مستواها المألوف لتعطيها قيمة جديدة. وما يقوله النص ظاهرياً لا ميزة فيه لأنه من الممكن أن يقال بمختلف الوسائل كمعنى (مطروح على الطريق) كما يقول الجاحظ[1]. وهذا المعنى ينتهي دوره بتحقّقه على وجه الصفحة، لكن ما يوحي به النص هو ما يعلق بنفوسنا ويجعلنا نستحضر النص في كل مرة تتلاقى فيها موحياته مع مواقف حياتنا ومشاعرنا. وهذا ما يجعلنا نحفظ بعض الشعر دون بعضه الآخر، ونستذكر بعضه دون الآخر، لأنه عالق بأذهاننا لا كمعنى محدد، ولكن كشرارة تقدح الذاكرة بمختلف الإيحاءات. وعلى ذلك معظم أشعار المتنبي وحفظ الناس لها، لأنها تتجاوب مع أصداء متنوعة في وجدانهم، ولولا هذا التجاوب لما استذكروها، وهذا نابع من قوّتها الإيحائية وليس من ظاهر معناها.

وقوة الإيحاء هذه تأخذ في التفاعل منذ لحظة التصادم الأولى مع النص وقت القراءة، إذ يتفتّح النص بين يدينا مطلقاً سحره من داخل أعماقه إلى أعماقنا، ليفتح لنا عالماً نظل نبدع فيه بإطلاق خيالنا في فضاء يحوّلنا الشاعر فيه إلى مبدعين مثله. وكم من مرة نقرأ فيها شعراً فنقول في أنفسنا: هذا والله ما كنا سنقول لو تهيأت لنا الأسباب. وهذا هو ما أشار إليه الأثر المروي عن الرسول (ص)[2]: (إن من البيان

---

(1) الحيوان 3/ 131.

(2) أورده الجرجاني في دلائل الإعجاز 13/37. وابن فارس في الصاحبي 446. والحصري في زهر الآداب 1/ 8.

لسحرا). وسحر البيان هذا ليس في معناه أو في ما قاله ولكنه فيما لم يقله. في تلك المساحة البيضاء التي يلجها القارئ فيأخذ يفرغ فيها كل ما في نفسه من إحساس وانفعال وطرب. إنه فيما تركه الشاعر للقارئ كي يشاركه في صنع القصيدة. أي أنه ليس في المعنى أو في ظاهر ما يقول، وهذا يجعل الهدف الفني للعمل الأدبي أبعد من ظاهر معناه.

والأدب يقوم على حالات الغياب وليس على حالات الحضور، ومن يقف في الأصيل متأملاً في الشمس وهي تغرب لن يطربه الاستماع إلى مرافقه يعطيه وصفاً لهذا المنظر. ولكن هذا الإنسان في موقف آخر منفصل عن هذا المشهد سيطرب كثيراً لسماع قصيدة تصف الغروب لأن نفسه تقبل على الجانب الغائب هنا، وتأخذ في رسمه حسب إمكاناتها التخيلية. والجانب المعمى في النص هو ما يجب علينا البحث عنه في التجربة الأدبية. لا سيما وأن النقّاد يُجمعون على تأكيد (أن الأعمال الأدبية في جوهرها رمزية لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإثارة وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعاني، فالرمز عملية متواصلة دائمة. والذي يتغير هو وعي المجتمع به وما يعلّق عليه من أهمية. أما الأثر نفسه فهو خالد لا بمعنى أنه يفرض رؤية وحيدة على أجيال عديدة، وإنما لأنه يوحي بمعانٍ متعددة للإنسان نفسه في أوقات متعددة. فالأثر لا يفتأ يقترح على الإنسان الذي ينشرح له) وهو ما قرره رولان بارت[3] وأخذت به المدارس النقدية الحديثة. وفي ذلك يقول تودوروف[4]. (الأدب منظومة مزدوجة المدلول) وحمزة شحاتة يأخذ بهذا المفهوم وقال به في رسالة منه إلى عبد السلام الساسي (مخطوطة من عبد الله خياط) يقول فيها عن الشعر: (إنه القدرة السحرية على تحويل غير المنظور إلى منظور حي، وعلى تحويل الكلمات إلى أضواء باهرة تجدد ألوانها المثيرة كلما تجدد إليها النظر).

هذه الحقيقة، أعني رمزية العمل الأدبي وتعدّد معانيه، وتعدّد انفتاحاتها حسب الظروف والحالات، إن هي إلاّ تجربة يمر بها كل قارئ للأدب. وبدونها نحرم الأدب من أهم خصائصه. وهي أمر مطلوب من الكاتب ومستهدف في عمله وما من أديب إلاّ ويطمح إلى هذا التصور ويبتغيه وفي ذلك يقول العقاد[5]: (ليس المؤلّف المطبوع

---

(3) وردت هذه الترجمة عن بارت في: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي 299.

(4) كاباناس: النقد الأدبي 91.

(5) فصول من النقد 262.

بحاجة إلى الثناء ولا إلى النقد، ولكنه بحاجة إلى الألفة والفهم أو هو على الأصح بحاجة إلى المجاوبة والمجاذبة من النفوس التي طبيعتها فهم وفاق أو فهم خلاف).

وما من قارئ واع إلاّ ويطمح إلى أن يكون مشاركاً للكاتب في إثراء النص عن طريق الاستجابة لموحياته. وما من نص أدبي (إلاّ وتحدث إعادة كتابته بواسطة قرائه الذين يسبغون عليه روحاً جديدة بتفسير جديد وهذا يحدث من غير وعي من القراء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم ومن عصرهم. أو ـ كما يقول تودوروف ـ إنه مفروض من نص أدبي آخر لأن كل استيعاب للأدب إنما هو مواجهة بين نصين: أو حوار بين نص وآخر)[6]. وهذه هي الأرضية المشتركة بين الكاتب والقارئ كي ينطلقا باتجاه بعضهما من خلال النص. والفهم العرفي يفترض ذلك ويوجبه كي يكون للتجربة الأدبية قيمة ومعنى، بناء على أركانها الثلاثة: (الكاتب + النص + القارئ). وهذه الأركان الثلاثة تتجاوز حدود الإدراك المحدود. ولو وقع واحد منها داخل أسوار تلك الحدود لاهتزّت التجربة الجمالية ولن تحقق غرضها حينئذٍ.

وهذا العمل لا يتم مجازفة، وإنما ينبع من طبيعة التجربة الجمالية لأن (الكتابة) غير (المحادثة). فالكتابة تعزل نفسها عن مبدعها منذ لحظة ولادتها، وتأخذ بالابتعاد عن مبدعها يوماً بعد يوم، وتنمو في معزلها حاملة وجودها المستقل الذي لا تستمر حياته إلاّ بالقارئ الذي يتناولها ويمنحها الحيوية بالتفاعل معها وفك ألغازها. وهذه حال يدركها الكاتب، ويعلم أن ما يكتبه سيكون معلّق الوجود على هذه الحقيقة، ولذلك فإن الكاتب الجيد لا يضع في نصه إلاّ بذوراً قابلة للاعتماد على نفسها داخل النص غير محتاجة إلى شيء من خارج النص ليدعم وجودها. وكل ألغاز النص تكون قابلة للحل بناء على الأعراف الأدبية المصطلح عليها بين الكاتب والقارئ، وكل ما تسمح به هذه الأعراف من سبل للتعامل مع عناصر النص بكون أدباً من أدب النص داخلاً فيه وغير طارئ عليه. وكل ما يسبغه القارئ على النص من مستوحيات وأحاسيس إن هو إلاّ جزء أساسي من العمل الأصلي لأنه نابع من إلهامه. ويكفي لتأكيد ذلك أن نقول: إنه لولا هذا النص المعين لما خطرت على بالنا تلك المخيّلات. فوجودها إذاً صادر منه وخارج من رحمه فهي حق طبيعي له ما دامت قد خرجت منه ولم تفرض عليه من خارجه. والنص الذي لا يجد لنفسه طريقاً نحو الفهم إنما هو

---

(6) انظر: Todorov: Introduction to Poetics, XXX

النص اليتيم الذي يولد يتيماً ويظل يتيماً لا يجد من يتبنّاه ـ كما يقول كولر[7] ـ وينتهي بذلك دون الدخول إلى عالم الأدب ـ الجيد على الأقل.

والعمل الأدبي يتجلّى في نفس متلقّيه بمقدار ما يكون مفتوحاً. بحيث يعطي كل قارئ للعمل بعداً يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية، ومن هنا تأتي النصوص الجيدة التي يتفق الناس على وصفها بالجودة لأنها استطاعت أن ترضي طموح كل واحد منهم، بأن تمنح نفسها له كي يكتب نهايتها، أو يفسرها حسب مستواه الثقافي. فالرجل العادي يجد فيها شيئاً من نفسه، كما أن المفكر والفيلسوف وعالم الأدب واللغة يجد كل منهم في النص مجالاً له، يسبغ فيه شيئاً مما اكتسبه من معرفة مخزونة في نفسه، ويأتي النص ليطلق عقالها من محبسها لأن النص يسمح بذلك. فالعمل المفتوح هو العمل المعطاء. بينما المغلق الذي تولّى الكاتب إغلاقه يصبح نصاً محتقناً ليس فيه غير (معنى) حبيس في جُمل مؤطرة بأسورة من الصلب لا تسمح لها بالتنفس أو التفتح، مما يحجبها عن التوجه صوب عالم الإبداع. وعلى ذلك كل ما نسميه عادة نظماً، مما ليس له من الشعر سوى أوزانه وهياكله.

لهذا فإننا في هذه الدراسة لا نتصدّى لتناول شعراً ما، وإنما ندرس شعر شحاتة (وأدب شحاتة). وما يعنيه بيت من هذا الشعر أو قول من هذه الأقوال الشحاتية يحمل لنا وجهين: أحدهما معناه الجوهري، وهو شيء محدود، وقيمته داخل مضامينه. ودراسته ليست سوى ضرب من التكرار الساذج لما قيل ولن تبلغ ـ مهما بلغت ـ مستوى ما جاء أصلاً في البيت أو المقولة. والأحسن لمن يفعل هذا أن يريح نفسه ويريح الآخرين من عناء تكرار قراءة الشعر نثراً، والإجمال تفصيلاً. ولو انطلقنا من هذا، لم نفعل سوى أن نطرح بدائل لما قاله الشاعر ويكون عملنا إنشائياً بحتاً. أما الوجه الآخر فهو (الدلالة الكليّة) لهذا الأدب ويأتي ذلك من علاقة القول الأدبي بقائله ودلالته عليه ـ لا كقول منعزل ولكن كجزء من كلٍ شامل هو مجموع ما كتبه الكاتب. والعلاقة بين الأجزاء فيما بينها كوحدات، وفيما بينها وبين قائلها، ذات قيمة حيوية متفاعلة يتحقق لها المدلول الفني من خلال إقامة الصلات فيما بينها على أساس ثلاثي هو: 1 ـ الوحدة وهي القول الأدبي شعراً أو نثراً. 2 ـ علاقة الوحدة بغيرها من الوحدات تعارضاً أو تعادلاً. 3 ـ علاقتها جميعاً بقائلها. والنتيجة من ذلك هي: أدب

---

(7) را: Culler: Structuralist Poetics. 132

الكاتب أي النموذج وهو ما تسعى إلى الوصول إليه، ويمثّل القراءة النقدية للأدب. والوصول إلى هذه النتيجة يتطلب منا وقفة فاحصة عند ما يمكن أن تسمّيه (تجربة القراءة) ونعني بذلك القراءة النقدية. وهي تجربة يمارسها كل دارس للأدب. ولن يماري من هذه حاله في أننا نجد في كل نص أدبي قطبين متلازمين، أحدهما يمثّل المعنى الذي تسوقه كلمات النص وجمله حسب مفهوم (النظم)[8] الجرجاني الذي يقوم على اتحاد التركيب النحوي والتركيب الدلالي للكلمات. وهذا يحمل (الدلالة الصريحة) للنص. والقطب الثاني في النص الأدبي هو ما يوجده في نفس القارئ من مفعول ندرك أثره ولا نلمس سببه، هو ما يوحي به النص لقارئه، وهذا هو ما يجعل للنص الأدبي قيمة فنية تنقله من كونه مجرد قول لغوي إلى شيء ذي قيمة خاصة عند متلقّيه يمنحه بها ما تتطلبه التجربة من موحيات متتابعة. وهذه هي (الدلالة الضمنية) للنص.

وهاتان الدلالتان متلازمتان، ونجدهما في كل نص أدبي وإن كان الفارق بينهما كبيراً. فالدلالة الصريحة جوهرية ومحدّدة ويندر أن يختلف فيها إنسان عن آخر، وتكفي فيها مجرد المعرفة الأولية باللغة. بينما الدلالة الضمنية تحتاج إلى معرفة (ذوقية) في اللغة وأدبها، كي يتمكن المرء من إدراكها. ولذلك يندر أن يصل إليها الأجنبي الذي تكون معرفته باللغة طارئة لا أصيلة. وهذا يذكرني بعجز نيكلسون عن تذوّق شعر المتنبي. مع أنه مستشرق من كبار المستشرقين. وقد أظهر عجزه عن فهم سبب حب العرب للمتنبي، وقال إنه يجد شعر أبي نواس أقرب إليه من شعر المتنبي، ولكنه مع هذا يعطي حق الحكم في ذلك للعرب ويقول إنه ما دام الإنجليز أحق بالحكم على شكسبير والإيطاليون على دانتي، فإن العرب أحق بالحكم على شاعرهم[9]. وليس لما حدث لنيكلسون من سبب سوى عمق الدلالة الضمنية لشعر المتنبي، مما يحتاج إلى حاسة تذوقية عالية لدى قارئه كي يدرك أبعاده.

والدلالة الضمنية فعالية فنية توجد في النص كإمكانية غرسها الكاتب، وتنتظر القارئ المدرّب لكي يكتشفها في النص. فالقارئ لا يعطي النص معنى أو دلالة غريبة

---

(8) للاستزادة عن مفهوم النظم راجع الجرجاني: دلائل الإعجاز 199 ـ 220 وقارن أيضاً تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها 32 ـ 42.

(9) Nicholson: Literary History of the Arabs. (Cambridge 1969) 308

عليه وإنما يكتشف ما فيه فقط. وهذا هو مفهوم (تفسير الأدب) كما حدده دي مان[10] مفرّقاً بينه وبين (الشرح) وذلك أن تفسير الأدب هو وصف لفهمنا للنص، بينما الشرح هو إعادة كتابة النص بكلمات تبدو لصاحبها أنها أوضح من الأصلية. والتفسير بهذا المفهوم هو ما قد عناه رولان بارت[11] بصفة (علم حالات المضمون) مما يختلف عن (علم المضمون) لأنه ليس شرحاً، ولكنه تفسير أو علم للنماذج أي أنه (الدلالة الضمنية) للنص وليس الدلالة الصريحة.

وهذا موقف يكاد يتفق عليه النقّاد البنيويون على الرغم من اختلافهم في بعض المصطلحات. وهذا تودوروف[12] تلميذ بارت يعطي مصطلحات مختلفة للمفهوم نفسه، إذ يفرّق بين الدلالة والرمز، فيصف الدلالة على أنها مأخوذة من المفردات المعجمية وتقوم على (دال يعني مدلولاً) بناء على العلاقات الاستبدالية للكلمات، بينما الرمز يحدث في الخطاب وليس في الكلمات ويقوم على (مدلول أولي ينفرج عن مدلول ثانوي) بناء على العلاقات الركنية في النص. وهذا هو المفهوم نفسه الذي أخذنا به هنا، فالرمز يمثّل الدلالة الضمنية. والدلالة كما عناها تودوروف تمثّل الدلالة الصريحة.

ولمّا كان (الشعر قضية استجابة فنية) كما يقول ريفاتير فإن هذه الاستجابة (تعتمد على الوعي التام بازدواجية الدلالة الشعرية، في حال الباعث والمتلقّي، أو في حالة الشفرة اللغوية المستخدمة، أو في حالة السياق المستحضر. وأي تفسير أدبي لقصيدة معينة لا بدّ أن يأخذ بما هو أبعد من ظاهر ما يحمله التركيب اللفظي للنص)[13].

وذلك لأن اللغة الشعرية في حقيقتها لغة رمزية والعلاقة فيها (اعتباطية) كما يقول هوكز[14]، وهذا يتطلب فعالية القارئ ليقوم بالربط بين عنصري الرمز هنا (الدال + المدلول) ويكتشف الدلالة في ذلك. والاعتباطية هنا تحكم العلاقة بين الكلمة وما تدل عليه كتصوّر لا (كشيء). فليس يعنينا من كلمة (طاووس) إلاّ ما تُحدثه هذه الكلمة في

(10) را: de Man: Blindness and Insight. 108

(11) را: Hawkes: Structuralism. 157

(12) را: Todorov: Introduction to Poetics. 16

(13) را: Scholes: Structuralism. 39

(14) را: Hawkes: Op. Cit.129

نفوسنا من تصوّر وتخييل لها، وليس يعنينا الحيوان المُسمّى بهذا الاسم، لأن الكلمة لا تحضر الحيوان ولكنها تحضر في نفوسنا سلسلة من المتصوّرات التي شاركت في صنعها عوامل نفسية واجتماعية وثقافية لا حصر لها. والأعراف الأدبية والاجتماعية تشترك في إيجاد هذه العلاقة بين الكلمة ومتصوّرها. فالاعتباطية هنا لا تحل فردياً ولكن بموجب أعراف متوارثة وهذا هو ما خرج به رولان بارت[15] عن مفهوم (اعتباطية اللغة) مطوّراً به هذا المفهوم عن مجرد الاعتباطية المطلقة كما يفهم عن عالم اللغة (دي سوسير). واللغة بهذا تصبح نظاماً (سيميولوجيا) يتمثّل في رموز، كل منها إشارة تثير في الذهن إشارة أخرى وتتعاقب الإشارات يثير بعضها بعضاً في الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه (مدلول) محدد. وهذه وظيفة الأدب الجمالية وتستمر لها جماليتها ما دمنا نسمح بتعاقب هذه الرموز، وتقف جماليتها إذا نحن قطعنا تيار هذه الرموز. فإذا قرأنا قول امرئ القيس مثلاً:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

فلو شرحنا الليل بأنه الليل المعروف، فإننا بذلك نقتل الكلمة في البيت ونقيدها في موضعها لا حياة فيها. ولكن لو أطلقنا إسارها وعاملناها على أنها إشارة قصد منها أن تثير في الذهن كل ما يمكن إثارته في القراء على تباين مشاربهم، لكنا بذلك أعطيناها حقها كقيمة فنية (وليس ككلمة معجمية)، ولأدهشنا عندئذٍ كم ستعني هذه الكلمة من متصوّرات لقرّاء مختلفين مما لن يمكننا حصره أبداً. وكذلك سائر إشارات هذا البيت، ولذلك فإن امرئ القيس يستهلّ بيته بواو (رب) التي تصرّح بأن الليل المطلوب هو ليل متخيّل. وكأن الشاعر يستصرخنا ويناجينا بشغف مجروح طالباً منا أن نسعفه ونساعده على ألمه، بأن نتصور معه ليلاً نرسمه داخل نفوسنا، وهو يهيّئنا لذلك ويدعونا إليه بقوله (وليل) أي (ورب ليل) فإذا ما هيّأنا أنفسنا لذلك، فإن الشاعر يمدنا بأدواته التي يرجو أن نكشف بها صورة هذا الليل المبتكر. وهذه الأدوات هي بقية إشارات البيت. وإن لم نفعل هذا فما أضيع امرئ القيس بيننا. ولذلك فإنه يجب علينا أخذ مفردات العمل الأدبي (وكافة عناصره) على أنها (إشارات) وليس على أنها كلمات. ومن يفعل ذلك فقد سلك في جادة الأدب.

والنتيجة المحدثة عن ذلك هي (التجربة الجمالية) أي: (الحركة اللامتناهية لكل

---

(15) را: Barthes: Elements of Semiology. 50

مستوى من مستويات المعنى منذ لحظة إدراكه[16] مما يتجاوز المدرك الحالي ويسعى لتحقيق مدرك أعلى يتولّد عنه. وتستمر عملية التحول في هذه التجربة الجمالية من الدلالات الصريحة إلى الضمنية. وما يبدو أنه (دلالة) يتحوّل إلى (دال) على مدلول أسمى. ويتحقق بذلك قول رولان بارت (إن الدلالة الضمنية نظام دلالي على المستوى الثاني مبني على الدلالة الصريحة)[16].

ومعنى ذلك عند بارت هو[17] أن كل (دلالة صريحة) تتكوّن من ثلاثة عناصر هي: 1 ـ الدال. 2 ـ المدلول. 3 ـ الدلالة، وهي العلاقة بين الدال والمدلول. ثم يأتي بعد ذلك دور (الدلالة الضمنية) ولها ثلاثة عناصر أيضاً هي 1 ـ الدال. ولكن هذا الدال ذو طبيعة معقّدة، لأنه مركّب من المجموع الثلاثي لعناصر الدلالة الصريحة التي تجتمع وتتّحد لتتكوّن منها روح واحدة تصبح العنصر رقم واحد للدلالة الضمنية. فالدلالة الصريحة مجتمعة بعناصرها الثلاثة تصبح (دالا ضمنياً). ويأتي بعد ذلك مدلول وهو العنصر رقم اثنين، ويليه العنصر الثالث وهو ما تتمخض عنه (الدلالة الضمنية) للنص. والمعادلة بين هاتين الدلالتين غير متكافئة فقد تجد عدداً من الدلالات الصريحة تشترك في تكوين دلالة ضمنية واحدة، مثل أن تقول (إن نغمة النص أو إيقاع القصيدة يدل على شيء معين أو يرمز إليه[17]) ومن طبيعة الدلالة الضمنية أن تكون عامة وذات شمولية، وتتجه نحو (الكليّات) المطلقة. وهي عادة تكون من اكتشافات القارئ كموحيات للنص. ولا يجوز حرمان النص منها لأن ذلك تجريد له من قيمته الإبداعية أو إنكار للقدرة الإبداعية للقارئ الذي يملك كل الحق في تذوّق التجربة الجمالية للأدب وإطلاق خياله فيها بناء على الأعراف الأدبية.

ويعيننا على الاستجابة لهذا المبدأ البنيوي الدلالي أن نأخذ بفكرة بنيوية أخرى لها الأهمية نفسها، هي مفهوم (السياق) كما جاء عند ياكوبسون والتي تقوم على أساس (المرجع) وهو أن السياق في الأدب يمثّل (وضع الحالات أو حالة الحالات التي جاء القول ليعبّر عنها)[18]. والمرجع في السياق هو الوظيفة الإرجاعية وهي (قدرة الإشارة على التذكير بشيء غير ذاتها) كما يعرّفها كابانس[19]. والسياق الشعري ذو طبيعة

---

(16) را: Hawkes: Op. Cit. 141

(17) را: Barthes. Op. Cit. 91

(18) را: Scholes: op. Cit 29

(19) كابانس: النقد الأدبي 111.

ازدواجية مدهشة فما هو (خلفية في بعض الأحيان يصبح أمامية في آخر حتى إننا قد نجد في بعض القصائد تبادلاً لأدوار الإدراك تشبه خدعة الرسم الجشطالتي في تبادل المناظر الخلفية والأمامية لمواقع إدراكها)[18].

ويأتي دور الكلمة في الشعر كباعث فقط، أما الاستجابة لمقتضيات التجربة فلا تتم إلاّ (بعد أن نعارض الكلمة كباعث في مواجهة السياق الذهني المخزون في نفوسنا للتجربة)[20].

والشعر (باعتماده على علاقات داخلية معقّدة وتأكيده على التشابه، وباعتنائه بالترادف والتوازي من خلال تكرار الصوت والنبر والصور والقوافي)، فإنه بذلك يكثّف اللغة ويشكّلها، ويضع خصائصها الشكلية في الأمامية وكنتيجة لذلك تتقهقر إلى الخلفية كل خصائص اللغة الإخبارية والتعاقبية، مما هي من الصفات الإرجاعية للمعاني)[21]. ومن المهم هنا أن نولي مفهومَي الأمامية (Foregrounding) والخلفية (Backgrounding) اهتماماً كافياً لأن (الأمامية) تتصدرها كل خصائص الشعر الفنية مما يجعل القول شعراً. ويتولد عنها (الدلالة الضمنية) أو هذا ما يجب أن يكون. بينما يجب على الدلالة الصريحة أن تتراجع إلى (الخلفية) لأنها ليست هدفاً للشعر. وهذا أحد مبادئ (المدرسة الشكلية) واعتمده ياكوبسون في منهجه وأخذ به البنيويون بعد ذلك.

ولعلنا هنا نسمح لسؤال له من المشروعية ما يحتّم الإصغاء إليه، وهو هل المقترح هنا هو القراءة الواجبة للنص؟

لقد قدم لنا تودوروف ما يمكن أن يكون إجابة رائعة على هذا السؤال. وذلك بطرحه أمامنا ثلاثة أنواع من[22] القراءة هي:

1 ـ قراءة إسقاطية، وهي أن نقرأ من خلال النص متّجهين نحو المؤلف أو المجتمع أو أي موضوع آخر يهتم به الناقد، وعلى ذلك يأتي النقد النفسي والاجتماعي للأدب.

2 ـ قراءة شرح، وفيها يظل القارئ داخل حدود النص على عكس القراءة السابقة (التي تقوم على عبور النص إلى ما سواه).

---

(20) را: Scholes: Op. Cit. 36

(21) را: Hawkes: Op. Cit. 81

(22) را: Scholes: Op. Cit. 143

وقراءة الشرح هذه تقوم على ظاهر النص، وقد لا تتجاوز إعادة كتابة النص بكلمات مماثلة في معناها لما ورد في الأصل.

3 ـ القراءة الشاعرية (راجع الشاعرية في الفصل الأول ص 15) وهي قراءة تبحث عن المبادئ العامة التي تتجلّى في أعمال معينة. ويجب أن تتبع هذه المبادئ من أعماق هذه الأعمال ويجب أن تكون مصادقة لروحها (لأن مجرد المطاردة وراء نماذج بدائية مقررة سلفاً وسابقة على تجربة القراءة ليست بحال تطبيقاً للشاعرية وإنما هي مسخرة لها)[22]. وفي ذلك إجابة شافية على سؤالنا، ولكل أن يختار ما يرضيه من أساليب القراءة. ولكن من يطلب فعالية نقدية حقة فليس له إلاّ النوع الثالث من تلك القراءات، لأن الأخريين ليستا من النقد الأدبي في شيء، وهذا واضح في الأولى لأن هدفها غير الأدب، مثلما أن الثانية ليست أدباً لسذاجتها وقصورها عن بلوغ أي مطمح عزيز.

والآن نركن إلى أنفسنا طربين لما نجده من توافق بين ما نميل إليه هوىً وتذوقاً، وما يقدمه لنا النقد البنيوي من مبدأ تعتمده أساساً للقراءة النقدية. ونزداد قناعة وحباً لهذا المبدأ عندما نجد له رصيداً تراثياً يؤازره ويعزز دعواه، وذلك فيما قاله العالم الفذ حازم القرطاجني عن الدلالة وأنها تنقسم إلى (دلالة إيضاح ودلالة إيهام) ويضيف إليهما ثالثة تجمع بينهما يسمّيها (دلالة إيضاح وإيهام[23]). ولسنا نزعم أن القرطاجني عنى تماماً ما تعنيه هنا في الدلالتين الصريحة والضمنية، ولكننا نطمح (وبحق) إلى تفسير مصطلحات أستاذنا بمفهوم يأخذ بما اكتسبته المعرفة الإنسانية من تطور كان القرطاجني أحد روّاده الأوائل، ومر الزمن مدفوعاً برجال مثل حازم، ولن يسعنا أبداً إلاّ أن نبارك دفعة القرطاجني بدفعة منا مماثلة لها، مستوحية من عزمه ما يقوّيها على أداء وظيفتها في الحياة. وهذا يصل بنا إلى أن نقول عن رضى وقناعة: إن مفهوم الدلالة الضمنية انطلاقة مشروعة من استعارة الجملة إلى استعارة النص، وقد قبلنا في تاريخنا كله مبدأ الاستعارة في الجملة، ومبدأ المجاز في الكلمة، وهي تقوم على أن المقصود بالقول هو غير ظاهر معناه، وإني لأراه قصوراً مشيناً بنا إن نحن عجزنا أن نمد هذا المبدأ وننطلق منه إلى استعارة النص بل واستعارة العمل الكامل. وهذا يحمل

---

(22) را: Scholes: Op. Cit. 143

(23) القرطاجني: المنهاج 172.

مبرراً فنياً كاملاً لتفسير أدب حمزة شحاتة بناء على مفهوم نموذج (الخطيئة والتكفير). وضمانات مصداقية هذا المفهوم تأتي من كون النموذج نابعاً من أعماق النصوص، ولم يكن مفروضاً عليها، والتفصيل فيما يأتي لاحقاً سيوضح القرائن التي تقوم عليها استعارة النص أو (الدلالة الضمنية)، تماماً مثلما نأخذ بالقرائن لحل لغز أي استعارة عادية حسب أصول علم البلاغة، ولكننا في استعارة النص نفك رموزنا حسب مفاهيم (علم الدلالة)، معتمدين على النقد البنيوي كأصل ننطلق منه ونلتزم به، وفي ذلك وقاية من العبث أي وقاية، ولن يسمح هذا المبدأ لأحد في أن يفرض على النص ما هو غريب عليه، لأن النص أشبه ما يكون بالجسد البشري، فهو يرفض كل عضو أجنبي عنه، ويظل يقاومه حتى يفنيه، أو يفنى الجسد بسببه. وهذه مشابهة نلمسها في كل حالة يتعسّف فيها مدّعو النقد، ويحاولون أن يفرضوا على النصوص هياكل مستوردة، ترفضها النصوص وتأباها فتكشف بذلك أمر من يتطفّل على النقد وهو ليس من أهله.

1 ـ 3 على الرغم من قناعتي الآن بأن الموضوع له من الجلاء ما يؤكد قبوله من القارئ، إلاّ أنني أشعر بدافع قوي إلى أن أشير إلى ما توصل إليه عالم الدلالة الحديث (جفري ليتش) مما يدعم مفهوم الدلالة وأنواعها في النص الأدبي. وقد قدم ليتش سبعة أنواع[24] للمعنى أختصرها فيما يلي: (وهذا تعريب للفكرة وليس ترجمة لها).

1 ـ **المعنى الصريح**: وهو المضمون الإخباري أو المنطقي المباشر. ويتحقق في كل قول صحيح نحوياً ودلالياً.

2 ـ **المعنى الضمني**: وهو ما يحمله النص من قيمة توصيلية، ويمثّل تعبيراً يتجاوز مستوى المعنى الصريح المجرّد، وذلك يتم بمقتضى ما يشير النص إليه. فلو أخذنا كلمة (امرأة) وقلنا إن معناها هو = (بشر + بالغ + أنثى) وهذه صفات حسية تمثل المعنى الصريح، ولكن الكلمة تحمل صفات أخر كالصفات النفسية والاجتماعية مثل معاني الرقة والحنان والعطف والحب. وقد تحمل صفات نمطية مثل كثرة الكلام أو إجادة الطبخ وأعمال المنزل. وربما حملت الكلمة صفات مفترضة لدى بعض الأفراد أو الجماعات من عصر إلى عصر فكلمة (امرأة) ربما رمزت في الماضي إلى الجهل (عدم التعليم) وقد تحمل معنى (الإهانة) عند بعض القبائل. أما عند الأفراد

---

(24) را: G. Leech: Semantics. 10-27

فليس من شك أن كلمة (امرأة) كانت تعني لعمر بن أبي ربيعة معنى مختلفاً كل الاختلاف عما تعنيه هذه الكلمة لعباس محمود العقاد. وهذا يقودنا ـ كما يقول ليتش ـ إلى تقرير ثلاثة فروق بين المعنى الصريح والمعنى الضمني هي:

أ ـ المعنى الضمني حادث على اللغة وليس جوهرياً فيها.

ب ـ المعنى الضمني غير ثابت فهو يتغير من عصر إلى عصر، ومن مجتمع إلى آخر بل من فرد إلى آخر، كما ذكرنا عن عمر بن أبي ربيعة والعقاد، وما تثيره كلمة امرأة في ذهن كل منهما.

جـ ـ المعنى الضمني غير قاطع، ومفتوح الحدود، بينما المعنى الصريح معنى مغلق. وهذه الفروق هي ما يعزز فعالية القراءة النقدية إذا اعتمدت على المعنى الضمني لأنه فاتحة الإبداع الكتابي والقرائي وعليه معتمد الجمالية الأدبية.

3 ـ **المعنى الأسلوبي**: وهو (في رأي ليتش) ما تنمّ عنه اللغة من ظروف اجتماعية تحيط باستعمالها مثل أن نفهم شيئاً عن الكاتب من خلال رصد مفردات معينة تدلّنا على موطنه أو على طبقته الاجتماعية أو غير ذلك. مثل أداة التعريف اليمانية (أم) بدلاً من (أل) والميم الحجازية والتميمية وفك الإدغام الأخير من عدمه مثل (غض) و (اغضض) مما يدل على الأصل القبلي للقائل.

ويشير (ليتش) إلى بحث أجري على أساليب اللغة الإنجليزية قسّمها إلى ثلاثة أنواع أسلوبية هي:

أ) خصائص أسلوبية ثابتة نسبياً:

شخصية (لغة زيد أو ليلى.... إلخ)

لهجة (لغة منطقة جغرافية معينة أو طبقة اجتماعية محددة)

عصر (لغة القرن الثامن عشر مثلاً)

ب) الخطاب (نوعية الخطاب):

الأداة (خطبة. كتابة... إلخ)

مشاركة (حوار. مناجاة... إلخ)

جـ) خصائص أسلوبية مؤقتة نسبياً:

تخصص (لغة الصحافة. أو العلم أو الفقه)

الحالة (اللغة المهذبة أو العامية أو السوقية. . . إلخ)

النموذجية (لغة المحاضرات. لغة النكت. لغة محاضر الجلسات).

الذاتية (أسلوب الجاحظ. أسلوب الرافعي. أسلوب شحاتة)

وهذه التقسيمات أعطت جفري ليتش نتيجة رائعة مفادها أننا لن نجد كلمتين تتفقان في معنييهما الصريح والأسلوبي. فقد يكون المعنى الصريح لكلمتين متقارباً أو واحداً في ظاهره. ولكن معناهما الأسلوبي لن يكون كذلك. ولذلك فإن البعض يرى أن المترادف الحقيقي لا وجود له في اللغة. وهذا الرأي من ليتش يجد تصديقاً له في كل نظرة فاحصة للغة، مما يسقط قيمة (الشرح) للنصوص الأدبية ويلغي استحقاقها لصفة الأدب أو النقد الأدبي. ولو أخذنا كلمة (امرأة) واستعمالاتها المتنوعة ونظرنا إليها حسب هذه المفاهيم لوجدنا فروقاً أسلوبية كبيرة فيها. ومن صفات المرأة في حالة من حالاتها:

حرمة فلان = سوقية

زوجة فلان = اجتماعية

أهل بيته = أدبية

زوج فلان = فصيحة (شبه مهملة)

حرم فلان = رسمية

امرأة فلان = عامية

وهذه ست كلمات مترادفة تحمل ظاهرياً معنى واحداً هو المعنى الصريح، ولكنها أسلوبياً تحمل معاني مختلفة مما يلغي الترادف وينفيه.

4 ـ **المعنى الانفعالي**: وهو ما نلمسه في القول من علامات تدل على عواطف القائل وأحساسيه، خاصة تجاه المخاطب، ويظهر ذلك بشدة في حالة الخطاب الشفوي من خلال نغمة الكلمات وتركيز النبر وسرعة النطق وسوى ذلك من الدلائل. كما أنه يظهر في الرسائل حيث تنم الرسالة عن عاطفة الكاتب زمن الكتابة عن طريق استخدامه لأسلوب أو آخر.

5 ـ **المعنى الانعكاسي**: ويكون ذلك في الكلمات ذات المعاني الصريحة المتنوعة، أو عندما نستخدم الكلمة في معنى يختلف عن المعنى القريب لها، فتسعى الكلمة حينئذٍ إلى تنفير المعنى القريب وإحلال آخر مكانه وذلك مثل الآية القرآنية

﴿فبشرهم بعذاب أليم﴾ في قوله تعالى **﴿إن الذين يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير حق ويقتلون الذين يأمرون بالقسط من الناس فبشرهم بعذاب أليم﴾** ـ (آل عمران 21) ـ حيث المعنى القريب لبشّرهم يحمل معنى الخير والنعيم، لكن المعنى هنا يحمل الإنذار والتخويف فالكلمة في سياقها تتخلص من المعنى الأول وتعيده إلى (الخلفية) بينما تقدّم إلى (الأمامية) معنى جديداً، مما يحدث في المتلقي أثراً أسلوبياً مدهشاً في تعامله مع الكلمة مداً وجزراً بمفعول انعكاسي يجعل مصير الكافرين عذاباً، بينما كان من الممكن أن يمثل أملاً وخلاصاً كنهاية لعناء الإنسان في الحياة، ولكنه عندما كفر صارت بشراه المأمولة عذاباً أليماً.

6 ـ **المعنى الانتظامي**: ويقصد به لينش تراسل بعض الصفات في قبول توارد موصوفات بها دون آخر. مثل صفتي: جميل ووسيم حيث تتّجه الأولى نفسياً نحو الأنثى (ليلى جميلة/ فكرة جميلة) ويكون توجّه الثانية نحو الذكر (يوسف وسيم) ومثل كلمتي خسوف وكسوف حيث اختصت واحدة بالقمر والأخرى بالشمس، ويميل الاستخدام اللغوي إلى التزام هذه الفروق رغم جواز الخلط بين استعمالاتها (ينص القاموس المحيط على جواز تبادل المواضع بين كلمتي خسوف وكسوف وارتباطهما بالشمس والقمر).

وهذه المعاني الخمسة الأخيرة (من 2 ـ 6) تجمعها كلها مظلّة واحدة هي: المعنى الإيحائي لأنها كما يقول لينش تشترك جميعاً في الفروق الثلاثة المذكورة في رقم اثنين مما يميّزها جميعاً عن المعنى الصريح.

7 ـ **المعنى الموضوعي**: ويقصد به تقرير مدلول النص بناء على طريقة تنظيم الكلمات أو الجمل والتركيز على عنصر معيّن في النص. وتختلف معاني الجُمل بناء على طريقة ترتيب الكلمات وإن ظلت الكلمات الأصلية هي هي بين جملة وأخرى مثل قولنا:

1 ـ بدر كانت أولى غزوات الرسول ﷺ.

2 ـ أولى غزوات الرسول ﷺ كانت بدراً.

ففي هاتين الجملتين تجد الكلمات نفسها ولكن بترتيب مختلف مما يستتبع معنى مختلفاً، فالأولى قد تكون إجابة لسؤال يكون موضوعه (بدراً) كأن نقول: متى كانت غزوة بدر أو ما شابه ذلك مما يركز على بدر. أما الثانية فموضوعها الغزوة الأولى

وكأنها جواب على سؤال: ما هي الغزوة الأولى للرسول؟ ويدخل في ذلك طريقة استخدام القصر والتقديم والتأخير والاستثناء مما يؤثر على قيمة المعنى في الجملة.

وهذه الأنواع السبعة للمعاني تؤكد على أهمية (الدلالة الضمنية) لأن هذه الدلالة تدخل في ستّ من تلك الأنواع بدءاً من الثاني حتى السابع بينما (الدلالة الصريحة) يمثّلها نوع واحد فقط هو الأول وفي ذلك حل لمشكلة تلقّي التجربة الجمالية والتفاعل معها، مما يعطي النص الأدبي حقه بالتميّز والانفراد والتجلّي بين يدي المتلقي. وهذا هو الوجه الفني في تناول إشكاليتنا النقدية.

1 ـ 4 ثانياً: الوجه النفسي، وسنتناوله من ثلاثة أبعاد تشترك في تقريره وهذه الأبعاد هي:

1 ـ اللاشعور الجمعي. 2 ـ جماعية اللغة. 3 ـ حالة النحن.

1 ـ 4 ـ 1 فاللاشعور الجمعي كما يحدده يونج[25] لا يصدر عن تجربة ذاتية، وبالتالي فهو ليس اكتساباً شخصياً. وهذا تمييز له عن اللاشعور الشخصي، لأن هذا الأخير تكوّن أصلاً من حالات كانت في الواقع المحسوس لكنها انسحبت إلى الداخل بسبب النسيان أو الكبت. أما اللاشعور الجمعي فيتكوّن من حالات لم تظهر في الشعور الواعي قط، ويعود وجوده إلى عوامل الوراثة. واللاشعور الشخصي يتكوّن من عقد) بينما اللاشعور الجمعي يتكوّن من (النماذج البدائية). وتطوّره يحدث بالتوارث غير المدرك وليس بالمجهود الفردي. والإنسان يرث هذه النماذج عن أسلافه مثلما يرث عنهم صفاته الجسدية، مما هو مدرك ومعروف، وصفاته الخلقية التي يؤكدها قول الرسول ﷺ (اختاروا لنطفكم)[26] وتأكّد هاتين، الجسدية والخلقية، يدعم صدق ما ذهب إليه يونج. والذي يهمّنا من هذه الفكرة هو صلتها بالإبداع الفني ومدخلنا من خلالها إلى (تفسير الأدب). ويونج يجعل اللاشعور الجمعي مصدراً للأعمال الفنية[27]. ولسنا بالضرورة نقرر إطلاق القول بذلك من غير تروّ أو حيطة. وإنما نأخذ هنا بهذه الفكرة على أنها منهل من مناهل الإبداع إلى جانب مناهله الأخرى. وهذه الفكرة تعيننا على ترصّد أبعاد التجربة الإبداعية وسبر أغوارها.

---

(25) را: Jung: The Portable Jung. 60

(26) ابن ماجة: نكاح 46.

(27) را: Jung: Op. Cit. 66

على أن يونج نفسه (يرى أن الأعمال الفنية لا تنبع كلها من هذا المعين ويميّز بين نوعين منهما هما:

1 ـ الأعمال السيكولوجية: ولا يزيد عمل المبدع فيها على توضيح المضمون الشعوري. ويندرج تحت هذا النوع كل ما يتناول شؤون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع ويشمل الشعر الغنائي والدراما والتراجيديا والكوميديا.

2 ـ الأعمال الكشفية: وهي تستمد وجودها من اللاشعور الجمعي، حيث تكمن بقايا الخبرة والتجربة الأولى للأسلاف ويوضع في هذا الصنف الجزء الثاني من«فاوست» لجيته و «راعي هرمس» لدانتي و «هي أو عائشة» لريدار هاجارد.)[28] ويونج يهتّم بالنوع الأخير فقط لأنه يمثّل عنده الإبداع الحق. والفنان يصل إلى حالة الإبداع الحق حينما يستمدّ أدبه من النماذج البدائية المختبئة في اللاشعور الجمعي، ويتم ذلك للفنان ـ في رأي يونج ـ (بالحدس الذي يتميّز به الفنان بشكل فطري، وهو الذي يجعله يدرك مضمون اللاشعور في اليقظة. بينما لا يستطيع سائر الناس الاطلاع عليه إلاّ في بعض أحلام النوم. والفنان المبدع لا يغوص في اللاشعور الجمعي باحثاً في طبقاته العميقة عن إبداعاته، وإنما هو يشهد مضمون اللاشعور الجمعي، أو أن هذا المضمون يتكشّف له من تلقاء نفسه، لأن يونج لا يرى أن السلوك الإبداعي موجّه بقدر ما هو تلقائي، وحين يتكشّف للفنان مضمون هذا اللاشعور الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية، لا يلبث أن يسقطها في صورة رموز. والفنان المبدع الأصيل وحده هو الذي يستطيع خلق الرمز الجديد الذي يوصف بأنه حي ومُحمّل بالمعنى، ولا يرتضي الرموز التقليدية القائمة بالفعل. وإذا كان خلق هذه الرموز يتطلّب أسمى مرتبة ذهنية، فإنه يصدر كذلك عن أكثر حركات النفس بدائية، حتى يتحقق له أن يمس في الإنسانية وتراً مشتركاً)[29].

وعلى ذلك فإن العمل الإبداعي يتحقق من خلال الرمز بوسيلتين، إحداهما الحدس الذي يحقق الأرضية المشتركة بين البشر، وهذه عملية لاشعورية، والوسيلة الثانية التي يتحقق بها الرمز هي (الإسقاط) الذي عن طريقه يُخرج الفنان إحساسه النموذجي من أعماقه إلى ما هو خارج الذات وهذه عملية شعورية، ويصبح الرمز

---

(28) حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم 82.

(29) السابق 83 وراجع: Jung: Op. Cit. 57-67

بذلك (هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى. ويعيش الرمز ويبقى حياً حين يكون محمّلاً بالمعنى غنياً به، كما أنه يمكن أن يموت إذا وُجدت صيغة أفضل منه للتعبير عن مضمونه)[30].

وصدور العمل الإبداعي من النماذج البدائية الموروثة من الأسلاف يمثّل نظرية مهمة في علم النفس وفي تفسير الإبداع. وهو يمثّل لنا أساساً نظرياً يتّجه أدب شحاتة بقوّة نحو تأكيده من خلال استجابة نصوصه لعناصر نموذجنا المقترح، حيث نجد قصة الخطيئة الأولى المقترفة من أبي البشرية آدم عليه السلام بوقوعه تحت إغراء حواء وأكله للتفاحة الحرام، ودور إبليس في غزل خيوط المؤامرة، ثم الخروج من الفردوس والهبوط إلى الأرض، ومحاولة العودة إلى الفردوس بالعمل الصالح، وتجنّب الخطايا، ولكن إبليس لا يدع ابن آدم في سلام فيظل يتفنّن في ابتكار صور مغرية لحواء الجديدة، حاملة معها تفاحتها الحرام كي توقع بآدم اليوم. وكل أدب شحاتة يتفتح أمامنا كالسّجل المنشور إذا نحن دخلنا إليه من باب هذا النموذج. فشحاتة إذاً قد ورث هذا النموذج من القدم، وصار هو ابن آدم الجديد، حاملاً خطيئة أبيه القديم. وظل ذلك مخزوناً في داخل نفسه في (اللاشعور الجمعي)، وتحت ضغطه كان حمزة شحاتة يكتب أدبه مستمداً مادته الإبداعية بالحدس. ومسقطاً على رموزه صور حالاته اليومية، في مأساته الخاصة حتى لتتطابق كل جملة نطقها الرجل مع رمز من رموز النموذج الأصل (كما سنرى لاحقاً) ويتم ذلك كله دون وعي من الشاعر. وحسبه أنها نفثة حشرجت في صدره فقذفها شعراً أو قولاً شعرياً. وما عليه إلاّ أن يقول وعلينا أن نعرب.

* * *

1 ـ 4 ـ 2 ـ البُعد الثاني هو جماعية اللغة: فاللغة بناء على ثنائية سوسير (اللغة ـ الخطاب) هي فعالية اجتماعية تعيش في (الوعي الجمعي) كما يقول بارت محيلاً على دوركهايم وسوسير[31]. وهي بذلك ترتفع فوق الظاهرة الفردية، لأنها اصطلاح اجتماعي (أو عقد جماعي لا مناص للفرد من قبوله كاملاً، إذا هو أراد أن يجعل نفسه مفهوماً من الآخرين، وليس في مقدور الفرد أن يخلق لغة جديدة أو أن يحوّر فيما هو

(30) السابق 84.

(31) را: Barthes: Elements of Semiology 23

موجود)[32] والتغيير إنما يكون بحركة مشتركة تنطلق من دوافع جماعية نفسية واجتماعية وثقافية. أي أنها ليست فعالية فردية أبداً. وهذه حال اللغة كإبداع يتمثّل في صورتها العملية أي (الخطاب)، وهو فعل انتقائي يقوم به الفرد باختيار مواده من الموروث الحضاري لمجتمعه الذي هو (اللغة). وقد شرحنا هذه الثنائية في الفصل الأول بما يغني عن تكرارها هنا. أما في حالة التلقّي فإن القارئ يستقبل (الخطاب) ويبدأ في تفسيره بناء على الموروث المخزون في (الوعي الجمعي) الذي يشترك فيه القارئ مع الكاتب. والقارئ ينطلق في ذلك بناء على تدريب جماعي تعرض له من قبل وتهيّأ بسببه لاستقبال النص مما يمكّنه من عقد علاقة بين الصوت وما يدل عليه. وهذا ما نفهمه من تفسير بارت[33] لمفهوم (اعتباطية اللغة) مثلما نفهم من تعريف الغزالي للكلمة كما فصّلنا في ص 43. وعلى هذه الأرضية المشتركة يتلاقى القارئ مع الكاتب من خلال النص وتبدأ عملية (القراءة/ الكتابة) التي يتحقق فيها النص المكتوب، ويأخذ في ممارسة وظيفته بحيوية تعلو وتهبط حسب مستوى القارئ، وما لديه من موروث أدبي. وأقف الآن لأفتح صفحاتي للناقد العظيم رولان بارت كي يصوّر لنا هذه الفعالية من خلال كتابه الفريد (S/Z) حيث يقول[34]:

«أنا أقرأ النص. هذه المقولة بتناغمها مع عبقرية اللغة ليست دائماً صحيحة. فالنص كلما زادت جماعيّته، تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة. وأنا لا أخضعه لعملية تحويل، يترتّب عليها عملية أخرى تعرف بأنها (القراءة) لأن هذه (الأنا) ليست ذاتاً بريئة وأجنبية على النص تتعامل معه كنتيجة لذلك، وكأنه مادة للتحليل أو منتجع للسكنى. إن هذه (الأنا) التي تتقدّم نحو النص هي نفسها (جماعية) تكوّنت من نصوص أخرى، ومن شفرات غير متناهية، أو بقول أدق: من شفرات منسيّة (أي أن أصولها منطمسة).

و«الموضوعية» و «الذاتية» قوّتان قادرتان طبعاً على احتواء النص، لكنهما قوّتان لا صلة لهما به. فالذاتية صورة مطلقة، ربما يُظن معها أنني قد أرهقت النص. وكمالُها الخدّاع إن هو إلاّ تيقّظ الشفرات التي تكوّنني. ولذلك فإن الذاتية لا تقدّم سوى القوالب العمومية. أما الموضوعية فهي على نفس النوع في سد النقص. إنها نظام

---

(32) السابق 14.

(33) السابق 50.

(34) را: Barthes: S/Z 10-11.

تصوّري كالبقية. (ولا فرق سوى أن علامات التصحيف هنا تتشخّص بعنف أكبر). إنها صورة تخدمني مصلحياً فتمنحني اسماً بأن تجعلني معروفاً (معرفة عكسية) حتى لنفسي. والقراءة تورّطنا بمخاطر الذاتية أو الموضوعية (وكلاهما صوري) فقط إذا نحن عرّفنا النص بأنه موضوع تعبيري (قدم إلينا ليعبّر عنا) ورفعناه إلى حد الحقيقة الأخلاقية، فمرة يكون قولاً لغوياً، وفي أخرى يكون زهداً. لكن القراءة ليست فعالية اتكالية. وهي ليست تكملة انعكاسية (للكتابة) تمنحها لها مع كل بريق الإبداع والسبق. إنها نوع من العمل (ولهذا يجدر بنا أن نتحدث عن فعالية «معجم ـ منطقية» أو حتى «خط ـ معجمية» لأنني أكتب ما أقرأ) ووسيلة هذا العمل طوبوغرافية: أنا لست مدسوساً في داخل النص. ولكنني ببساطة غير قابل للتمييز منه. وقضيتي هي أن أتحرك، وأن أحوّل الأنظمة التي لا ينتهي منظورها عند (الأنا) ولا عند النص: وبأعراف العملية فإن ما أجده من المعاني لا يتم تحققه بفعل مني أو من آخرين غيري، وإنما تتحقّق المعاني بواسطة أثر نظامها. ولا برهان لأية قراءة سوى ما في أنظمتها من قيم وعزائم، وبكلمات أُخر: برهانها في فعاليتها. ولكي أقرأ فذلك معاناة لغة في الحقيقة. ولكي أقرأ فأنا أوجد معاني، ولكي أوجد معاني فأنا أعطيها أسماء. لكن هذه المعاني المُسمّاة تندفع متّجهة نحو أسماء أُخر، فالأسماء يدعو بعضها بعضاً وتتجمّع. وتجمّعها يستدعي تسميات أخرى: أنا أسمّي، أنا أنقض التسمية، أنا أعيدها: وبذلك فالنص يتحرك: إنها تسمية في طور التكوين، عملية تقريب لا تكلّ. إنها معاناة في مجازية اللغة ـ وبالنسبة للنص الجماعي فإنه لا يمكن أن نرى نسيان المعنى فيه خطأ. إذ ما هو الشيء المنسي؟ وما هي محصلة النص؟ ومن الممكن للمعنى أن ينسى بكل تأكيد، لكن ذلك لا يتم إلاّ إذا نحن اخترنا أن نجري على النص عملية فحص فردية. ومع هذا فالقراءة لا تتضمّن النية في إيقاف تراسل الأنظمة، أو تأسيس حقيقة ما، أو إظهار مشروعية النص، ومن ثم توجيه القارئ نحو الأخطاء. إن القرأة تتضمن النية في مضاعفة تلك الأنظمة، ليس بناء على كمّها المحدود، ولكن بناء على جماعيتها (مما هو كينونة، وليس عدداً تنازلياً): أنا أمضي، أنا أعبر، أنا أعرب، أنا أطلق، أنا لا أحصي. ونسيان المعاني ليس سبباً للاعتذار. وليس عيباً في عرض سيّئ الحظ، ولكنه قيمة إثبات وطريقة تأكيد على (لامسؤولية) النص، أي جماعية الأنظمة. (ولو أنني أغلقت قائمة الأنظمة فإن ما يحدث حتماً هو إعادة تحديد معنى مفرد). وبالضبط أقول: إنني أقرأ لأنني نسيت».

ولقد ترجمت هذا النص كاملاً من بارت كي أسلك بالقارئ الطريق نفسه الذي أوصلني فيه بارت إلى هذه الفكرة الموحية حقاً. (إنني أقرأ لأنني نسيت). هذه المقولة التي تكاد تكون هي الحقيقة الأولى في الأدب وفي الفن. إننا نقرأ الأدب ونتمتع بالفنون نظراً واستماعاً لا لشيء، إلاّ لما نجده فيها من انعكاسات لأنفسنا، إنها نحن معكوسة أمامنا في أبيات شعرية أو حبكة روائية أو خطوط على لوحة، أو نغمة موقّعة. كأنها شيء منّا ظل مطموساً في أعماقنا وجاء النص ليذكّرنا بهذا المنسي منا. أو أنها صدى لأمور عرفناها من قبل فنسيناها وجاء النص ليذكّرنا بها ويقرّبنا إليها. وهذه نشوة يجدها كل عشاق الأدب والفن. وهي ما يزيد القارئ تلاحماً مع النص الذي أمامه. وبذلك يتعش النص بين يدي قارئه، لأنه جماعي وكلما زادت جماعيته، زادت حيويّته وتعددت صور موحياته وتفاعلات القارئ معه ـ وهي ما سماها بارت بأنظمة النص، هذه الأنظمة التي تزداد مع القراءة لأن (القراءة تتضمن النية في مضاعفة تلك الأنظمة، ليس بناء على كمها المحدود، ولكن بناء على جماعيتها، مما هو كينونة. وليس عدّاً تنازلياً).

وما دامت هذه هي وظيفة القراءة، وذاك هو غرضها الجمالي، فإنه لا مكان إذاً للظن بأن النص الأدبي يحمل معنى محدداً، أو أنه ذو معنى على الإطلاق. إن النص الأدبي في حقيقته كينونة من الإشارات ليس لها إلاّ أن تشير، والقارئ يفسر. أي على مبدأ الفرزدق: (عليّ أن أقول وعليكم أن تعربوا) وهذه هي وظيفة القراءة كما فهمها الأسلاف من شعرائنا ونقّادنا الذين كانوا يدركون مفهوم (جماعية النص) وفكرة (الوعي الجمعي) التي تنبع منها عملية القراءة. ولذلك قال الجاحظ في كتاب الحيوان إن الشعر غير قابل للترجمة وذلك لأن الشعر شيء في اللغة وما تشير إليه، وليس في الكلمات وما تدل عليه. (الحيوان 1/ 75ـ القاهرة 1965).

ولا ريب أن عملية الكتابة أيضاً تنبع من الدائرة نفسها. فالكاتب في أصله قارئ ظل يمارس القراءة، ومنها كتب ليقدّم نفسه لقرّاء آتين مثله، وهو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة، وذلك الوعي الذي تدرب فيه حينما كان يقرأ. وهو عندما كتب فإنه صاغ نصاً جماعياً: جماعياً من حيث لغته فهي لغة الأمة ولغة ذلك الفن الأدبي المعين. وجماعياً من حيث طاقاته الفنية، إذ إن كل كلمة في النص محمّلة بإيحاءات اكتسبتها الكلمة من تاريخ استخدامها في الماضي، ومن واقع استخدامها الحاضر.

وبذلك نستطيع أن نطلق مقولة مماثلة لقول بارت عن القراءة فنقول عن الكتابة: إنني أكتب لأنني نسيت. وهذا مفهوم لمسه المتنبي(*) عندما واجهته تهمة السرقة في شعره فرد بكلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر في الصحراء) وهو بذلك قد انطلق من مبدأ (جماعية النص) فما فعله المتنبي هو أن نسي فكتب. وكان النقّاد الأوائل يدركون هذا وجاء عنهم قولهم فيما يبدو أنه سرقة معانٍ بأنه (توارد خواطر) وهو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما بالآخر. أي أن الوعي بالآخر مطموس في الذهن وتمت الكتابة لهذا السبب، ولو وعى اللاحق بالسابق وتذكّره لم يكتب عندئذ. ونحن نعرف منذ زمن زهير بن أبي سلمى أن لا جديد يقال: (راجع عنه ص 286)

ما أرانا نقول إلا معارا أو معادا من قولنا مكرورا

وعنترة يقول:

هل غادر الشعراء من متردم؟..........

أي أن الشيء المبتكر من غير سابقة تقود إليه لا وجود له، وهو عدم لا يمكن تحقيقه. ولكن الذي يحدث هو النسيان الجمعي، إن صح لي أن أقول ذلك، وبه تتم القراءة والكتابة. وبه نفسر العمل بناء على ما يبرز فيه من نماذج يشترك بنو الإنسان في توارثها.

ومن هنا تأتي اللغة كفعالية خطيرة في حياة الإنسان فهي تجسد له حياته وتصوغ تفكيره، لأنه لا وجود لفكرة لا تستطيع أن تتحوّل إلى قول يشخصها وينقلها من انفعال إلى وجود. ونحن كعرب نجد أنفسنا في اللغة فهي موروثنا الحضاري وبها أنزل الله إلينا إعجازه. والعبارة البليغة تفعل بالعربي أشد مما يفعل الرصاص. وكذلك يشعر الفرنسي مع لغته ولذلك يقول رولان بارت (إن كل إنسان مخبأ في داخل لغته ويُحكم عليه من خارجها مع أول إشارة ينطقها مما يضعه في مكانه الكلي ويشير إلى تاريخه

(*) هكذا كنت أحفظ في ذهني، ولكن بعد بحث مستفيض لتوثيق ذلك لم أعثر على نسبته إلى المتنبي، ووجدت قولاً مشابهاً لهذا عند أسامة بن منقذ في كتابه (البديع) ص 296 (الحلبي/ القاهرة). وعند ابن بسام في الذخيرة ص 542 جـ1. تحقيق إحسان عباس (بيروت 1979). وأسجل هنا شكري للدكتورين أحمد السومحي وعبد الله المعطاني على مساعدتهما في البحث عن هذا القول.

الشخصي. والإنسان يوضع في معرض الحياة ويكشف عنه من خلال لغته. ولذلك فإن اختلاف اللغات تصبح ضرورة)[35] والطريق إلى اكتشاف النفس هو أن ندرس عملية التفاعل الداخلي لحالتي التعبير والتفسير (الكتابة والقراءة) اللذين بواسطتهما ينبثق الإنسان كجزء من العالم ـ كما يقول كولر[36] ـ. وتعبيرنا لغوياً عن عالمنا يمثل في الواقع ما نصل إلى وصفه على أنه حقيقة. لأن (اللغة هي التي تتحدث وليس الإنسان) كما يقرر هيدجر[37] ويتابعه ليفي شتراوس قائلاً: (إن تجليات العقل البشري تتقرر من خلال نظم الإشارات ـ اللغة ـ وما تفرزه من قوانين لاشعورية. وهي أنظمة تمّ توظيفها منه.. وهذا يعني في رأي بيتيت أن شتراوس يرى: أن أعمال العقل هي نتاج مباشر لهذه الأنظمة)[38].

وما دامت اللغة تملك الإنسان وتهيمن عليه، ولها كل هذا السلطان فوقه، فليس لنا إلاّ أن نقتحم عالمها باحثين فيه عن حمزة شحاتة. ذاك الرجل الذي سحرته اللغة حتى سلبت منه قدرته على العيش مع الناس كواحد منهم، وحوّلته إلى رجل غريب سلك طريقاً مختلفاً عن طرق قومه منذ أن عاشر هذه الفاتنة الساحرة (اللغة).

* * *

1 ـ 4 ـ 3 ـ البُعد الثالث هو (حالة النحن)، وهي حسب ما ينقله لنا الدكتور مصطفى سويف عن (شولته) عالم النفس الألماني، حالة (تتوفر لدى الشخص في المواقف التي يحقّق فيها التكامل الاجتماعي) وإذا كان «الأنا» قوة من بين القوى التي توجد في مجال سلوكنا فيمكن أن نتصور أيضاً أن «النحن» قوة أخرى من بين هذا المجال تضم الأنا بحيث يصبح جزءاً من كل، ولا يقوم كقوة مستقلة تفصلها عن سائر الأنوات حدود واضحة.

ومن أبرز صفات سلوك الفرد في هذا الموقف هو ما يكشف عنه تعبيره اللغوي حين يتحدث عن اتجاهه نحو الهدف المشترك أو العقيدة المشتركة فهو لا يقول «أنا» بل يقول «نحن». واستعمال هذا الضمير يكشف عن أن الجماعة ليست مجرد «أنوات

---

(35) را: Barthes: Writing Degree Zero 81.

(36) را: Culler: Op. Cit. 264.

(37) را: Hawkes: Op. Cit. 160.

(38) را: Pettit: The Concept of Structuralism. 77

مستقلة» لكنها كل واحد يكون للأنا فيه دلالة خاصة تختلف من جماعة إلى أخرى كاختلاف دلالة الكلمة من سياق إلى آخر)[39].

والشخص في تعامله مع المجتمع يحتكّ مع نوعين من الجماعات إحداها هي (الجماعات الاجتماعية) وارتباط المرء بها عابر، لأن احتكاكه معها عابر، وتمثّل ما يراه الفرد من أناس لا ينشأ بينه وبينهم علاقة حميمة. أما في حال نشوء هذه العلاقة فإننا ندخل عندئذ في النوع الثاني وهو (الجماعات السيكولوجية)[40] مما يحقّق التكامل الاجتماعي ويتمكّن المرء فيه من الاندماج، مثل علاقات الصداقة والزمالة الوثيقة. وعلاقة هذا بالإبداع الأدبي تأتي حسب تفسير الدكتور سويف لقول (شولته) فيما أسماه «الحاجة إلى نحن» وهذه (تبرز عند الشخص إذا ما تطلّب الموقف تكاملاً مع الآخرين، فيندفع الشخص تحت تأثير ضغط هذه الحاجة يحاول محاولات مختلفة حتى يتحوّل الموقف من «أنا والآخرين» إلى «نحن» وتدل المشاهدة على أن حالة النحن قد تتصدّع فينجم خلاف عميق بيننا وبين أفراد الجماعة التي تتكامل معها. وعندئذ يتحول الموقف إلى «أنا والآخرين» بدلاً من «نحن». وحيث إن النحن تمثل القاعدة التي يستند إليها توازن الشخصية فإن أي اختلال يصيب هذه القاعدة يصيب توازن الشخصية بخلل عميق. وهنا تبدأ محاولات الشخص لرأب الصدع في «حالة النحن» الذي أحدث هذا الاختلال. وتكون محاولاته عنيفة تبعاً لعمق الصدع وقوة «النحن» كما يتحدّد نوع النشاط الذي يبذله تبعاً لنوع الصدع وتاريخ الشخصية، وبالتالي يختلف مظهر التوازن الذي يتحقق بعد ذلك. أما بالنسبة للمبدع فيتأتّى هذا الصدع من الصراع الذي تتعرض له شخصيته بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة. وحين يحدث هذا التصدّع في «النحن» يشعر المبدع بنوع من عدم الاستقرار يرجع إلى بروز هذا الصدع وازدياد شعوره بالحاجة إلى نحن. غير أنه لا يرضى في الوقت نفسه عن وجود الحواجز والأهداف بوضعها الراهن في المجتمع، ولذا تتّجه حركته نحو تغيير هذه الحواجز مع الاعتراف ببعضها. وتبدأ حركة المبدع بمحاولة لإحداث تغيير في الواقع الذي يعيشه بما فيه من حواجز ومسالك بحيث يطابق بين هدف الآخرين وهدفه، ويحلّ هدفه محلّ هدفهم على حسب مقوّمات المجال، ودلالة

(39) د. حسن أحمد عيسى: الإبداع في الفن والعلم 134 نقلاً عن الدكتور مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة 270 ـ 297. دار المعارف. القاهرة 1959.

(40) للتفصيل را: المرجع السابق.

المبدع بالنسبة لهذا المجال. وقد لا يكون هذا التصدّع في النحن ناتجاً عن تباين في الأهداف نفسها، بل عن ظهور حاجات لدى الشخص المُبدع لا تشبع داخل النحن لأن الآخرين يقيمون الحواجز في سبيلها، فتكون محاولة المُبدع متّجهة في هذه الحالة إلى تغيير الحواجز، وليس إلى تحطيمها، كما في حالة المراهق المتمرّد، أو كحالة الذهاني «المريض عقلياً» الذي يتّجه إلى التغيير في مستوى خيالي غير واقعي. فالمُبدع يختلف عن كل من المراهق والذهاني في ديناميات حركته التي تكون مدفوعة بالسعي نحو هدف واقعي وراء الحواجز، وإن لم يكن واضحاً منذ البداية)[41].

فالإبداع الأدبي إذاً هو صورة من صور (الحاجة إلى نحن)، أي استجابة النفس إلى رغبة فطرية فيها بأن تعود إلى (الجماعة) بعد أن انفصلت عنها. ولكن النفوس لن تتيسّر لها العودة إلى جماعة مرفوضة منها أصلاً. ولذلك فإن المُبدع يسعى إلى إصلاح هذه الجماعة أو الانتقاء منها قبل أن يعود إليها، وهذا يمثّل حال حمزة شحاتة تمام التمثيل فيما نفصّله من قول عنه بعد قليل.

وهذا الصنيع من الكاتب قد يكون نرجسية منه، ولكنها نرجسية من نوع مختلف بناء على دور الأثر الأدبي (من حيث إنه مجال انتقالي قد تتلاقى فيه نرجسية الكاتب مع نرجسية القارئ)[42] فهي «نرجسية» جماعية يشترك فيها قطبا النص: القارئ والكاتب. وتحديد موقع النص بين هذين القطبين (إنما هو اكتشافنا لأنفسنا من جديد) وذلك لأن (الشاعر يضعنا في حالة الاستمتاع باستيهاماتنا الخاصة دون أي شيء من ألوان اللوم أو من الخجل)[43]. وهذا يجعل الحاجة إلى نحن في تكشّفها من خلال النص حاجة يشترك فيها القارئ مع الكاتب، وإن كان الكاتب غير عادي في موقفه من الآخرين فإن القارئ كذلك، وإن كان النص إسقاطاً لنرجسية الكاتب فلا بدّ أن يكون أيضاً إسقاطاً لنرجسية القارئ، وإن لم يتحقق ذلك في النص فسيكون النص طلسماً معمى أو قولاً تافهاً لا قيمة له. ونرجسية القارئ هي (التطهير) كما جاء عند أرسطو ولا أرى لهذا المفهوم من تعريف أفضل من قول كاباتس ص 45: (الأثر الفني يحررنا فيما يبدو من رقابة وينزع المحرّمات في أنفسنا دون أن نعي ذلك، فالمسرح مثلاً يسمح باشتراك باطني في الأهواء، باشتراك محرّر مطهّر. واللذة التي نشعر بها، المتعة

(41) السابق 136 ـ 137.

(42) كاباتس: النقد الأدبي 44.

(43) السابق 45 نقلاً عن فرويد.

الخاصة التي تدين بها لعمل الشاعر، تبدأ بتحرّر التوترات في نفوسنا، واللذة الجمالية الناجمة عن الشكل ليست الشيء الأساسي في اللذة التي يمنحنا إياها الأثر الفني... فهي التي تحرّر لذة أكبر تتولد من ينابيع نفسية أعمق وذلك بلفتها انتباهنا) وهذا هو ما كان يقول به أرسطو عن التراجيديا وأثرها في إثارة الشفقة والخوف في نفوس المشاهدين مما يطهّرهم من هذه الأحاسيس. وخلاصة القول إذاً هو اشتراك ترجسيَّني الكاتب والقارئ في النص الذي يتكشّف عن (حاجة إلى نحن) تلتقي فيها عواطف القارئ مع عواطف النص.

أمّا الآن فقد رأينا الأبعاد الثلاثة للوجه النفسي مما يجعلنا ندرك أن العمل الإبداعي (جماعي) في مصدره من اللاشعور الجمعي من الموروث البشري مما هو مخزون داخل النفس. وهو جماعي في تحققه اللغوي من خلال اللغة وهي ـ كما فصّلنا ـ ذات وجود كلي ولها سلطان يهيمن على مستخدمها. والعمل الإبداعي أخيراً جماعي من حيث توجّهه إلى الجماعة بناء على (الحاجة إلى نحن) وهذه الأبعاد الثلاثة تعطينا الحق كل الحق في تناول النص لا على أنه نتاج لفرد معين، ولكن على أنه نتاج من موروث فني ممتد زمنياً وحضارياً في مجال يتّسع ليشمل كل قارئ يتصادم مع النص في أي مكان وفي أي زمان. والنص بعد ليس سوى إشارات تثير في الذهن إشارات أخرى، ويأتي القارئ ليُفسّر هذه الإشارات ويعقد لها الدلالات الضمنية التي تمنح النص حياته وخلوده كما وضّحنا في الوجه الفني.

ومن هذين المنطلقين الكبيرين: الفني والنفسي أصل الآن إلى قناعة لا تشوبها شائبة من شك، أو من تأنيب، إلى أن ما أفعله في تفسيري لأدب شحاتة على أساس نموذج (الخطيئة ـ التكفير) إن هو إلاّ عمل نقدي صحيح كل الصحة وأكبر براهيني وأوثقها كون النموذج نابعاً من أعماق النصوص ومن قلبها، وكل ما كتبه شحاتة لا يعدو أن يكون سوى إشارة إلى (النموذج) أو انعكاساً له. وكل أملي هو أن يلمس القارئ هذا ويراه مثلما رأيته. وفي ذلك حل لإشكاليتنا المطروحة في صدر هذا الفصل.

2 ـ النموذج:

2 ـ 1 ذكرنا في الفصل الأول أن نموذجنا الدلالي لأدب حمزة شحاتة يقوم على ثنائية (الخطيئة ـ التكفير) ويرتكز على ستة عناصر لكل عنصر دلالة نفسية وفنية واسعة

الأبعاد. وهذه العناصر هي:

1 ـ آدم (الرجل/ البطل) البراءة

2 ـ حواء (المرأة/ الوسيلة) الإغراء

3 ـ الفردوس (المثال/ الحلم)

4 ـ الأرض (الانحدار/ العقاب)

5 ـ التفاحة (الإغراء/ الخطيئة)

د ـ إبليس (العدو/ الشر)

وثنائية (الخطيئة ـ التفكير) تمثّل قطبين تتحرّك العناصر الستة في مجالها. وحمزة شحاتة في هذا النموذج ـ وفي الكتاب عامة ـ ليس هو الرجل الذي عرفه الناس في مكة المكرمة وفي جدة والقاهرة. أي ليس ذلك الإنسان الذي يشبه أي إنسان في هذه الدنيا يحمل اسماً ويعمل في وظيفة ويتزوج وينجب ويسعى في الأسواق. إن هذا الشخص رجل لا يهمّنا أبداً، وهو مجرّد فرد من البشر عاش في زمن معيّن وفي بقعة محددة، وينتهي كنهاية أي مخلوق آخر ويصير أمره لبارئه. وهذا تاريخ يتشابه فيه كل البشر. ولو كانت هذه صفة شحاتة لم يخطر لنا على بال، ولكن الذي نقصده هو حمزة شحاتة الآخر، هو النموذج: الشاعر، الفنان. أي الصورة النموذجية التي ترسمها لنا أعمال حمزة. وهنا نعزل حمزة الشخص، ونعزل تاريخه معه ونسقطه من تفكيرنا. ولن يعنينا من تاريخه الخاص ويوميات حياته إلاّ تلك الأحداث التي تدخل في مجال نموذجنا، كأن يفسر الحدث اليومي لنا جانباً من جوانب (النموذج) أو أن يكون الحدث غير عادي وتكون علاقته بالنموذج حينئذ أقوى من علاقته بالشخص.

ولو حاولنا تعريف هذا الاسم (حمزة شحاتة)، بناء على ما نرمي إليه من معنى، فيكون التعريف (وكلمة التعريف هنا تتضمن أن الاسم نكرة، ونحن نسعى إلى تعريفه) = ابن آدم، ابن الخطاء، وارث الخطيئة عن أبيه: (المتنبي).

أبـوكـم آدم سـن الـمـعـاصـي وعـلـمـكـم مـفـارقـة الـجـنـان

ووراثة الخطيئة ليست حكراً على شحاتة، فكل البشر فيها سواء ولكنها عند شحاتة تصبح علماً عليه لشدة وعيه بها وهيمنة ذلك عليه. ومن قبل شحاتة كان المعري يصطلي نار الإحساس بالخطيئة، ولكن المعري حسم الموقف بصرامة وعزل نفسه عن الناس وحبس كل حواسه التي كانت تغريه بالاحتكاك بهم، فصار رهين

المحبسين: الحسي والروحي. وبذلك أعلن إدانة أبيه وقرر البراءة لنفسه:

هــذا جـنـاه أبـي عـلـي ... ومـا جـنـيـت عـلـى أحـد

ولكن حمزة شحاتة تورّط مع الحياة ـ على الرغم من احتراسه الشديد ـ فوقع في الخطيئة معيداً بذلك قصة أبيه الأبدية. فالكل (آدم، وشحاتة، وسواهما) بريء في الأصل وطاهر وتقي. ولكن الإغراء يصادفه ويغزو كل حواسه، فيقاوم في البداية ولكنه يسقط أخيراً. والساقط واقع في الخطيئة، وهي هبوط من عليين إلى أسفل. ولكنه يظل يتوق للعودة إلى ما كان عليه، وكأنه يتذكر حلماً يتشوق إلى تحقيقه. وليس له من طريق سوى التكفير عن خطيئة بأن يتجنب كل المغريات. وابن آدم يعقد العزم على ذلك عادة، ولكنه يدخل في صراع طويل مع نفسه ما دام حياً. وكل أمله أن يتيقّظ يوماً فيجد نفسه مرة أخرى في عليين معلناً براءته بكتاب يحمله في يمينه. وهذه قصة كل إنسان منذ آدم حتى نهاية الحياة يعيها رجال كشحاتة ويغفل عنها آخرون.

وصور الحياة الستّ تؤكدها كل المؤشرات الدينية والنفسية. فالصورة الأولى = البراءة، وهي تمثّل حياة أبينا آدم في الجنة حتى يوم أكله للتفاحة الحرام. وهذه البراءة تظهر مع كل مولود = (ما من مولود إلاّ يولد على الفطرة فأبواه يهوّدانه أو ينصرانه أو يمجسانه)[44]. والفطرة هي البراءة الصافية قبل الإثم.

والصورة الثانية تأتي باقتران الإنسان بغيره، مما يمثل هوى في نفسه يتحول إلى ضعف يصبح مدخلاً إليه، ويكون مصدره النفس الموصوفة في الأثر بأنها (أمارة بالسوء). وهو في قصة آدم اقترانه بحواء وتعلّقه بها، وبها خطئ آدم فخطئت ذريّته ـ كما نقل الترمذي في تفسيره لسورة الأعراف. وهذه تظل ثغرة في حياة المرء تنفذ منها الخطايا. ولذلك أغلقها المعري طلباً للسلامة. وتظل المرأة مصدر إغراء صارخ للرجل، حتى صارت القدرة على تجنب الإغراء (المحرم) سبباً من أسباب النجاة. وفي الحديث عن السبعة الذين يظلّهم الله في ظلّه يوم لا ظلّ إلاّ ظلّه، رجل طلبته ذات منصب وجمال فقال إني أخاف الله[45]. ولذلك نرى موقف الرجل من المرأة في كل التاريخ موقف خوف وتوجس، وموقف صراع بين الحب والكراهية، والثقة وعدمها.

ومن هذه الزاوية يتعرض الإنسان للصورة الثالثة من حياته عندما يتصادم مع عدوه

---

(44) انظر صحيح البخاري 2/ 98 (باب الجنائز) ـ دار الفكر بدون تاريخ.

(45) السابق 1/ 161 (باب الأذان).

الأول (إبليس)، الذي يأخذ في ممارسة دوره ضد ابن آدم من عهد مبكر ﴿**يعدهم ويمنيهم، وما يعدهم الشيطان إلاّ غرورا**﴾ ـ (النساء 120) والغرور يقتضي تحول نظر الإنسان من الحقيقة إلى الوهم. والشيطان يبرع في تمثيل هذا الدور براعة استحق معها أن يصفه القرآن الكريم مراراً بأنه (الغرور) بفتح الغين: ﴿**وغركم بالله الغرور**﴾ ـ (الحديد 14).

ثم يسقط الإنسان ويأكل التفاحة المحرّمة فيقترف الإثم ويرتكب الخطيئة وهذه صورته الرابعة. وهي ممارسة ظلت مع الإنسان في كثير حتى صارت صفة له وفي ذلك جاءت الأحاديث الشريفة: (كل ابن آدم خطاء وخير الخطائين التوابون)[46]. و (لو أنكم لا تخطئون لأتى الله بقوم يخطئون يغفر لهم)[47]. وصار طلب المغفرة دعوة ثابتة للإنسان كما يلقّننا القرآن الكريم: ﴿**ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا ربنا ولا تحمل علينا إصرا كما حملته على الذين من قبلنا. ربنا ولا تحمّلنا ما لا طاقة لنا به واعف عنا واغفر لنا وارحمنا. أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين**﴾ ـ (البقرة 286) ـ ودخول الإنسان في هذه الدوامة كان حتمية فرضها على نفسه جهلاً منه بخطورتها، وذلك حينما قَبِل أن يتحمل الأمانة عندما عُرضت عليه، بينما رفضها ما هو أقوى منه وأكبر كالجبال والأرض والسماء وهذا ما تقوله لنا الآيات الكريمة: ﴿**إنا عرضنا الأمانة على السماوات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها، وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا**﴾ ـ (الأحزاب 72). وهكذا تحمّلنا الأمانة وليس لنا إلاّ أن نناضل في سبيل أدائها كاملة وفي حقها. وقليل من البشر يعي فداحة الكارثة. ولكن شحاتة يجيء ليقدّم لنا صورة للكارثة ظل يعانيها ويدفع ضريبتها حتى انطلقت روحه إلى بارئها.

والإنسان مقترفاً للإثم يقع في (الأسفل). وأسوأ صور هذا السقوط يكون في عذاب النفس أمام صاحبها، مما هو صفحة من الشقاء البشري المديم وهذه هي الصورة الخامسة. ولا ينجو منها إلاّ بالوصول إلى الصورة السادسة، وهي التكفير، تمهيداً للعودة إلى زمن البراءة والارتفاع إلى (عليين). ولذلك أُمر الإنسان في حالة الكارثة أن يردّد شعار الوجود الحق: إنا لله وإنا إليه راجعون. فالإنسان في أصله لله في

---

(46) الترمذي: قيامة 49 وابن ماجة: زهد 30 (نقلاً عن المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي ـ ابريل 1943).

(47) أخرجه الحاكم: المستدرك. جـ4/ 246 (مكتب المطبوعات الإسلامية. حلب/ لبنان بدون تاريخ نشر).

زمن الطهارة، وهو عائد إلى هذا الأصل. وعندما يقول هذا في الكارثة فهو كي يتذكّر مبدأه ومعاده، وليقول لنفسه إنه أمام امتحان مزمن لا بدَّ أن يصمد له كي يفوز بالعودة المنتصرة. والحياة بعدُ كما يقول ابن القيم (منام، والعيش فيها حلم. والموت هو اليقظة) من هذا الحلم الطويل القصير.

* * *

2 ـ 2 صورة النموذج في أدب شحاتة:

نأتي الآن لقراءة نصوص من شحاتة قراءة مبنيّة على عناصر النموذج، وستكون قراءة مباشرة تعتمد على أمثلة من شحاتة وينطبق ما يقال عنها على ما سواها مما كتبه شحاتة (وأرجو أن يستحضر القارئ أرقام العناصر المذكورة في صفحة (135) لأنني سأشير إليها عندما تَرِد وسط الجُمل.. والرقم يعني ما يقابله من عنصر).

آدم: تظهر صورة آدم في مأساته الأزلية جلية في مواقف عديدة من شعر شحاتة تقرأها صريحة في هذه الأبيات[48]:

1 ـ هدرت شعوري حين صفدته شعرا   وأشفي لنفسي أن أفجره جمرا

2 ـ فمالي[1] وقد عفت السلامة[2] موردا   وأعرضت عن أسباب طالبها كبرا

3 ـ تبدلت من عزمي وجهل شبيبتي   حجى لا يرى إلاَّ المساوئ والنكرا

4 ـ يهون في عيني الحياة وأهلها   ويوسع طلاب المتاع بها سخرا

5 ـ فعشت وإياه رفيقي متاهة[4]   على غير قصد نخبط السهل والوعرا

6 ـ حريبين[2] في دنيا تفيض بشاشة   لمنتهجيها رغم ما ساء أو سرا

7 ـ ونحن سواء إنما العيش رحلة   مدانا بها ـ المقدور ـ أن نقطع العمرا

8 ـ ولم أر مثل الجهل عونا لمدلج   مضى قدما لا يستشف لها سرا

9 ـ تطلب من دنياه عدلا فسوفت   حكيم فلا عجزا أقام ولا صدرا

10 ـ فأنفق في ظل الخمول حياته   وعاش على جدب[5] الحقيقة مضطرا

ومن البيت رقم 2 تتّضح قصة الخطيئة الأولى، إذ عاف آدم السلامة (الفردوس) وأخذ بالكبر مركباً له. والكبر أحد هدايا الشيطان لابن آدم. وفي البيت الثالث اكتشف

---

(48) مخطوطة شيرين 6 ـ 7.

آدم العقل وهو مصدر شقاء، وهو بديل لزمن البراءة (العزيمة وجهل الشبيبة، أي صفاء الحياة الأولى) وفي البيت الرابع تتكشف له حقيقة الحياة على الأرض فتهون عنده لأنها كما يقول البيت الخامس متاهة يضيع فيها آدم وعندئذ (ما الفرق بأن تسير إلى الأمام أو إلى الخلف إذا كنت لا تعرف أين أنت؟!) كما يقول شحاتة في رفات عقل (ص 56). وفي الخامس والسادس تظهر العلاقة المتوترة بين آدم وحواء، فهما رفيقا متاهة، وهما حريبان جمعتهما الضرورة كي يقطعا العمر في رحلة العيش المقيّدين بها (بيت ـ 7). وكأن الشاعر أحس بنفسه وشدة وعيه بالنموذج، وأحس أن الناس قد لا يجدون ما يجد، فقدم لنفسه ولقارئه حلاً لهذا التساؤل في البيت الثامن، وهو أن المأساة وسرها تتكشف لذي الحس المرهف، ولكنها لا تظهر لمن مات حسه تحت وطأة الجهل الدامس مما يجعله يمضي في عيشه قدماً غير عارف للحياة سراً وغير عابئ بذلك أصلاً. أما شاعرنا فقد انطوى على نفسه نادباً مأساته وعاش مضطراً (على جدب الحقيقة). أي على فداحة الاكتشاف حينما عرف بالخطيئة وأخذ يفكر فيها.

ونرى هذه الصورة في كثير من أشعار شحاتة. مما يمثل ندباً لماضٍ مشرق، وتحسّراً على حاضر أليم (الفردوس ـ الأرض) ومن ذلك قوله في قصيدة بعنوان (تحية)[49]: (وكأنها تكرار للسابقة):

تحية المدلج ملَّ السرى	وناء تحت الفلك الدائر
ظمآن والريُّ مباح له	بجيل فيه نظرة الناكر
طاوٍ على وفرة مطعومه	تحقره إعراضة الساخر
تحية الباكي على ما مضى	والهازئ الكافر بالحاضر
تؤوده أعباء إحساسه	بما يرى من كونه السادر
من صور العيش وأسراره	أعيت على القائف والزاجر

ويقول في قصيدة أخرى[50]:

طال عليّ السرى براحلة	عشواء أقفو المنى وأنتجع
وناء بي الأين في مسالكها	صحراء يخشى ظلامها السبع
أركب فيها الوعور مختبطا	وملء نفسي الكلال والهلع

(49) السابق 112.

(50) السابق 104.

مـاذا أرى مـن حـقـيـقـتـي؟ أسـوى أنـي شـيء يـهـوي ويـرتـفـع

ولكن الشاعر بحسّه المرهف لا يجد راحته بالركون إلى السكينة كما تقترح عليه قصيدته الأولى (البيت العاشر) وذلك لأن داءه في داخل أعماقه وليس خارجياً ولذلك توجّع قائلاً:[51]

وهـل يـنـيـر لـسـار ضـل مـسـلـكـه شـرار زنـد بـجـنـح الـلـيـل مـقـدوح

طـرحـت أعـبـاء عـيـشـي غـيـر مـتـئـد وظـل مـا بـفـؤادي غـيـر مـطـروح

ولكن الشاعر يلجأ إلى شعره كي يبث من خلاله آلامه. وكم يأمل منا أن ندرك مراميه، لكننا إن لم نفعل فستزيد جراح الشاعر وخزاً ولذلك قال:[52]

أرامـز فـي قـولـي فـيـخـطئ صـاحـبـي مـرادي، فـأسـتـخـذي ويـغـمـرنـي الـحـزن

ولقد جاء وعي شحاتة بالنموذج قوياً جداً وصارماً في كثير من كتاباته شعراً ونثراً. وقد ظهر أثر ذلك في كتاباته المبكرة مثل محاضرته عن (الرجولة عماد الخلق الفاضل) وهي قد كُتبت عام 1359هـ (1939م) وفيها يتحدث عن الإنسان ومكوّناته النفسية والخلقية فيقول إن (فيه هذا الحس الداخلي الذي يكوّنه تاريخ طفولته القائم في دمه.. وتاريخ وراثاته الذي يعد عاملاً له قوته. هذا الحس الذي يتّسع فيه أفق الشعورات المبهمة حتى ما تحده الحدود. ويضيق حتى ما يرى سبيلاً غير سبيله).

وفي (رفات عقل) نقرأ جُملاً كثيرة تنمّ عن النموذج بقوة مثل الأقوال التالية:

(إن حياتي سلسلة طويلة من الاستشهاد.. أفكاري، رغباتي، ميولي، أهوائي.. هي أنا.. ومن هنا يسهل أن نتصور أي إنسان تعس هذا الذي مات بعدد الذي مات له من أفكار، ورغبات وميول وأهواء.. ـ ص 87).

(إن العيش بالنسبة إلى من استكمل وعيه محنة تستوجب الرثاء ـ 87).

(الذين لا يحلّلون ولا يتعمّقون هم الذين يُضمن لهم النجاح، قانون الواقع ـ 87).

(أية خطوة من خطوات الإنسان يمكن ألا تتحوّل إلى مشكلة. ـ 96).

(أعرف الواقع تماماً.. ولكنني غير واقعي ـ 53).

---

(51) السابق 151.

(52) خفاجي: الشعر والتجديد 248.

(ماذا يمكن أن نعلم بالنسبة إلى ما نجهل ـ 53).

(ستظل المسافة بين ما نجهل وما نعلم ثابتة لا تتغير.. مهما تقدّم العلم ـ 54).

(العلم هو الجهل الذي فرضته السماء على العارف ليشقى. والجهل هو العلم الذي ضنت به على الجاهل ليسعد. أليس هذا صحيحاً..؟! ـ 88).

(من بداية الحياة حتى نهايتها، كانت هناك حرب واحدة متّصلة هي الإنسان، أو كل المعارك والأحداث في تاريخها آثار وصور مصغرة لها.. وباختصار: الحرب المدمّرة والباقية هي الإنسان ـ 54).

ويقول في ص 75 جواباً على سؤال وجهته إليه جريدة (البلاد):

(عندما سألتني البلاد من أنت، ذهلت.. لأنني لم أجد في حياتي كلها ما يعينني على أن أعرف من أنا.. نعم وبمزيد من المرارة والخجل والحيرة والضياع.. من أنا؟).

لم يستطع حمزة شحاتة أن يجيب البلاد عن سؤالها، وعكس السؤال إلى نفسه، لأنه ليس هو حمزة شحاتة كما لقّبه أهله وكما أراد له مجتمعه، إنه (النموذج) كما أراد له قدره الذي لا مفر منه. ولذلك تراه في ص 87 يقول:

(عرفت ما ينبغي أن أصنع لأكون ناجحاً ـ ليس بالحظ ولكن بالمنطق ـ ولكنني فقدت القدرة على العمل.. إنه عبء السنين وأعباء المثالية. وهذا غير غريب.. الغريب أني غير آسف).

لم يكن آسفاً على ذلك لأنه لا يراد منه أن يكون عادياً كسواه من الناس ممن يُسمّون (الأسوياء). إنه غير آسف ـ لأنه النموذج ـ ولذلك تسقط كل الرغبات والآمال والجهود دون تحقيق مبتغاها، لأن هناك شيئاً أقوى منها جميعها ـ وفي ذلك يقول شحاتة:

(حاولت كل جهدي أن أكون أباً مثالياً.. وظللت أصارع المتاعب حتى خارت قواي وسقطت إعياء. وعندما أتساءل ما الذي حققته.. يكون الجواب: لا شيء. إن هناك شيئاً أقوى من رغباتنا وآمالنا وجهودنا)[53].

ووعيه بالنموذج يشتد أحياناً ويبلغ حداً يشبه الاحتراق فيقول:

(53) دمياطي: رحلة إلى الأعماق 88.

(تحطمتُ قبل أن أبدأ قصة حياتي التي شغلتني عنها ولوعي بإنقاذ الغرقى ـ إلى ابنتي شيرين 127).

و (ما أصعب أن تعيش إذا فات أن تموت في الوقت المناسب ـ رفات عقل 96).

وفي رسائله إلى ابنته شيرين نجد إشارات حادة العمق في دلالاتها على (النموذج). والحق أن رسائله هذه ذات أهمية بالغة في قيمتها الفنية كأدب خالص، وتأتي لها هذه الأهمية من صدقها الكامل، حيث إنها ليست تأملات ذاتية، وليست أدباً رسمياً، ولكنها رسائل إلى أَحَبّ الأحياء إليه، وكأنها تحمل المنهج المرسوم للحياة، منهجاً مرسوماً بكل صدق ووفاء وإخلاص ومحبة: ليست للنشر، وقد غضب غضباً شديداً عندما سمع بنيّة شيرين في نشرها ومنعها من ذلك، ولكن شيرين نشرتها بعد موته. فهي إذاً ليست للآخرين كما أنها ليست له هو أيضاً. إنها دعوة حب منه إلى من يحب حباً خالصاً طاهراً بريئاً، إنها مناجاة للطهارة: له قبل الخطيئة. وقد رأى نفسه الأولى في صورة ابنته شيرين حيث ناجى روحه من خلالها.

وليس ببعيد أن يتمخّض زمن تجربتنا مع شحاتة عن حقيقة مدهشة وهي أن تكون رسائله هي أعظم ما ترك، وذلك لشدة صدقها، وأمانة الكلمة فيها، ثم لأنها أدب حق. وتأتي لتؤكد لنا النموذج بكل قوة ووضوح ولنقرأ فقرات من بعض الرسائل مثل قوله مناجياً ابنته شيرين (أو لنقل مثاله الأول: البراءة): رسالة 27 ص 117: (عندما يتحمّل إنسان نتيجة خطئه فالمسألة طبيعية وعندما يحمل أخطاء الآخرين فهذا شيء مختلف. كانت حياتي الماضية كلها حتى أمس محمّلة بأخطائي وأخطاء الآخرين، وكنت أصبر لأن ظروفي كانت تعينني على الصبر والاحتمال مادياً ونفسياً. أما الآن فقد اختلفت الظروف بحيث لم يعد هناك احتمال لأخطائي مهما صغرت. ومن هنا تبدو لكِ الحقيقة المرعبة في احتمال أخطاء الآخرين التي ما أزال عاجزاً عن الإيفاء بجزء بسيط من الالتزامات التي أثقلني بها آخر خطأ للآخرين.

لذلك يتحتّم عليّ الحساب الدقيق لكل خطوة أخطوها، ولكل خطوة يخطوها الآخرون، وحتى لكل خطوة لا نخطوها.

الأمر واضح! أليس كذلك؟ ارجو الا يضيع أملي في فهمك وتقديرك. لقد عوملت بقسوة وبالرغم من هذا ما زلت في نظر الآخرين مسؤولاً عن الاستجابة لكل رغبة ولكل نزوة، ولكل خطأ. أقسى ما في الأمر، أن من تدهسينه بسيارتك لا تجدين

ضرورة لنقله إلى المستشفى أو تقضين وقتك بجانبه، بل تهربين منه لتتخلصي من رعب النظر إليه.

لا تتأثري.. إنها النهاية الطبيعية لإنسان لم يسر على الطريقة التي يسير عليها الآخرون. بل ظل يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين والتراب ويخالف معرفته للحقيقة التي فهمها الجهلاء والأغبياء على الوجه السليم.

لا تظني أنني أبكي بهذه الكلمات.

إني أضحك بها وأقهقه ساخراً بنفسي لأني كنت الغبي الذي يتّهمه الناس بالفطنة، والضحك بهذا الأسلوب هو العزاء الوحيد الذي بقي لي.

لقد فهمت الحياة جيداً ولكن بعد فوات الأوان فلم يعد لهذا الفهم معنى ولا جدوى. هذا هو كل شيء.

ما أشد ما تروعنا الحقيقة التي تلقانا بها النهاية لرحلتنا العسيرة الشاقة التي ضحينا فيها بكل شيء للاشيء.. وبالدقة لما نحن الهدف الوحيد لضرباته وسخطه.

إنه انفجار جانبي من القهقهة الساخرة التي تعبر عن التعاسة عندما تتحول إلى شعور بالسعادة بواسطة الهذيان).

هذا جزء من رسالة طويلة إلى ابنته شيرين، فيه ترى ضغط عناصر النموذج على الكاتب. فالخطيئة الأولى تستحوذ عليه ويتردد في الرسالة وقعها من خلال الشكوى من أخطاء الآخرين، مما جعل حمزة شحاتة حامل الأعباء (وارث الخطيئة). وهذا معنى يتردد كثيراً عنده وقد رأينا من قبل قوله: (تحطمت قبل أن أبدأ قصة حياتي التي شغلني عنها ولوعي بإنقاذ الغرقى.. وإطفاء الحرائق - إلى شيرين 127). ثم نجده في الرسالة يتضرع بشدة راجياً من ابنته أن تفهمه وأن تقدّر مأساته، وهذا رجاء موجّه إلى الإنسان كجنس لأن المأساة هي مأساة إنسانية عامة، وعدم إدراك الرسالة سيتضمن الحزن العميق لشحاتة كما في قوله:

أرامز في قولي فيخطئ صاحبي   مرادي فأستخذي ويغمرني الحزن

وتشير الرسالة إلى حلم الإنسان الأبدي في أن يعود إلى عليين: (ظل يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين والتراب) هذه أمنية ليس له إلا أن يتعايش معها وكأنه يأخذ بقول الشاعر:

منى إن تكن حقا تكن أحسن المنى   وإلاّ فقد عشنا بها زمناً رغدا

ولكنه يدرك أن هذه المنى ليست سوى حلم عذب تستأنسه النفس لكنها لا تركن إليه لأن ذلك (يخالف معرفته للحقيقة التي فهمها الجهلاء والأغبياء على الوجه السليم) وهو يدرك الحقيقة المرة للضياع الذي أدرك جوهره عندما فهم (الحياة ولكن بعد فوات الأوان). لقد ضحّى بكل شيء من أجل لا شيء. تماماً مثل أبيه آدم، ضحّى بالفردوس والنعيم الخالد من أجل فاكهة محرّمة ما إن أكلها مع حواء حتى **﴿بدت لهما سوآتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة﴾** (الأعراف ـ 22)، وبذلك فقد كل شيء حتى ما يحجب عورته عن العيون.

وهذه السخرية اللاذعة، التي يتستّر شحاتة من ورائها ليواري نفسه عن آلام الكارثة ووقع سياطها الحارق، تتكرر عنده كثيراً لأنه يجد فيها دواء على صورة (داوني بالتي كانت هي الداء). فالإنسان صار مستهدفاً من عدو جبار متمرّد لا يكلّ عن مهاجمة الإنسان بأخبث الطرق وأشرسها. ويصوّر شحاتة ذلك ساخراً فيقول في الرسالة السابقة نفسها (ص 114):

(الإنسان.. هو الهدف وهو المادة التي تقصد للاستغلال ومجاله وتربته ونقطة الصراع. كالخروف تماماً. كل جزء فيه يمد احتياجات بشرية، ومصانع، ويفتح بيوتاً حتى بعد موته لا بدّ أن تتحول أعضاؤه إلى مبيعات، هذا للدراسة، وهذا للزينة كالشعر والأسنان، وهذه لصناعة السكر، وهذا لغش بعض اللحوم).

ويقول قبل ذلك بقليل: (ص 113).

(تصوري أن الإنسان أسهل من أي عمل في الطبيعة.. اصطياد إنسان بأية طريقة أسهل من اصطياد أي حيوان.

أصبح الإنسان هو الفريسة.. وعليه أن يكون مفترساً في نفس الوقت: ضحية ومجرماً: هايد وجيكل).

ولكن المحزن لشحاتة هو أن ما يصطليه من نار في دنياه هي نار تحرق البشر كافة، ولكنهم سادرون عنها، وقد وعاها هو فاصطلى بها أضعافاً من الأزمان مضاعفة، بمقدار ما سدر عنها الآخرون، وقد بدأ تاريخه معها منذ أن عرف الكلمة (الأمانة). وجاء قوله عن ذلك في رسالته إلى شيرين رقم ـ 25 ص 104 حيث يقول:

(بدأت مشاكل الإنسان عندما استطاع الكلام)

والجهل بذلك معناه عدم الكلام. وهو نعمة لأن فيه سلامة من الشقاء. ويحدد

شحاتة موقع الإنسان في خارطة المعرفة فيقول في الرسالة نفسها:

(ما أكثر ما لا نعرف وما أروعه!

إن مجهولات عالمنا الأرضي ما تزال تحتل أكبر مساحة فيه. إن كل شيء يفقد قيمته وتأثيره في سرعة مذهلة، وهذا دليل أن العلم يكشف في حركة تقدّمه جهلاً أكبر مما يكتشف..

ما أفدح الثمن.. وما أضأل المحصول!

إلى متى تظل الحياة حافلة بالألغاز).

ثم يخاطب ابنته ساخراً من جهل الناس وعدم قدرتهم على محاولة كشف الحقيقة فيقول:

(ألست بحاجة إلى شيء يخلّصك من سخف التحدث إلى أناس يعرفون كيف يسيرون على أقدامهم ولا يجرّبون مرة السير على عقولهم ولو لمجرد الرياضة..؟!)

ولكن مصاب الإنسان ينمو ويكبر وهو لا يعلم، فالحياة للإنسان ورطة كبيرة وهي امتحان عسير. وتأتي المعرفة لتزيد مصابه سوءاً، وتصبح اللغة كارثة على الإنسان، إذ نقلته من حيوانيته وعزلته عنها كي يكون إنساناً: (شقيّاً). يقول شحاتة:

(كم كان الإنسان سعيداً قبل أن تكون له لغة.. وكم كان سعيداً قبل أن يتعلم الطبخ.. ويرتدي الملابس. تتراكم الأعباء كلما اتسعت المعرفة. المرارة أن لا يكون في وسع الإنسان أن يتراجع من رحلة المعرفة ـ ص 105).

فاللغة إذاً هي مفتاح الحقيقة وهي ما يميز الإنسان عن الحيوان، فهي إذاً (الأمانة) كما ورد في الآية الكريمة حيث رفضتها الكائنات الكبيرة وخافت منها ولكن الإنسان حملها (إنه كان ظلوماً جهولاً) وهذه هي جرثومة شحاتة التي ظلت تؤرق مضجعه، لأنه وعاها حيث غفل عنها (الآخرون) فحمل شحاتة عنهم أعباءهم (أخطاءهم). ولقد كان شحاتة معتنقاً لهذا الداء منذ عهده الأول، وهو ما عناه في محاضرته عن الرجولة بقوله: (والتجريد مبدأ قديم لي أو هو مرضي الذي لا أشفى منه، عرفني به من عرفوا طريقتي في الحياة، ومن قرأوا نظراتي القديمة في الخير والشر، في الفضائل والرذائل وفي الحب وفي الشعر ـ 22).

أما معنى التجريد الذي هدف إليه شحاتة فقد شرحه بقوله: (لا تكون النظرة إلى حقائق الحياة والفكرة خالصة إلاّ من أناس يرون أنفسهم فوق قيودها وقوالبها، وهؤلاء

يدعون بالمجانين تارة، وبالفلاسفة وقادة الفكر تارة. لأن خط الصفات والمبادئ والنزعات يرتبط دائماً بخط الداعين إليها والمتّصفين بها، من النجاح والفشل ـ محاضرة الرجولة 22).

وهذا الوعي المبكر بالنموذج أوقع في نفس شحاتة خوفاً فطرياً من (المجهول) ظل يتيقظ فيه بدرجات متفاوتة في مراحل حياته، حتى طوّقه أخيراً، وحبسه في منزله في القاهرة معزولاً عن الناس لا يدري به أحد منهم، حتى جيرانه ولربما ظن الناس في السعودية أن صاحب ذلك الاسم (حمزة شحاتة) رجل كان في الماضي وقد مات، مع أنه حي يلتهب حياة. وهؤلاء الذين جهلوه ظلوا ملء سمعه وبصره حاملاً عنهم خطاياهم ومتوقّداً بنارها.

وخوفه من المجهول هو تنبّه لخوف النموذج من تكرار كارثة التفاحة وما تلاها من السقوط إلى أسفل.. والمجهول صورة تتكرر لتلك الحادثة لما يحمله المجهول من إغراء للنفس تتوهّم فيه ولكنه قد يجلب الضرر، كما حدث مع التفاحة. ولذلك فحالة الخوف من المجهول والتوجّس من المغامرة نزعة تنتاب الإنسان منذ كان، وفي ذلك يقول شحاتة: (ما زالت النفوس أضعف استعداداً لقبول المفاجآت التي تحاول أن تنتزع من معتقداتها ومشاعرها شيئاً له قيمته وقداسته، وله صلابته العنيدة. وشأن الجديد في هذه السبيل أن يكون رمز الإقلاق والبعثرة. وما يهون على النفوس والأفكار أن تنزل عن قوانينها الأدبية، وتقاليدها وعقائدها إلاّ مكرهة. والجديد متى استطاع أن يقيم الشك في نفس كان قد غزاها الغزوة الأولى، ولكن هذا ليس سهلاً كما يظن ـ المحاضرة 23). وصلة هذا القول بالنموذج وخوفه من مصير آدم بعد أكل الجديد المغري (التفاحة) واضحة العلاقة، لا سيما وأن الإنسان في مبدئه تعايش مع هذا الخوف كثيراً وشحاتة وارث هذه الصفة يحدثنا عنها مع أسلافه فيقول: (كان الإنسان يهيم في ظلمة مطبقة من نفسه، ومن الأخطار والألغاز المتوائبة حوله وتحته وفوقه...

كانت كلها ألغازاً مجهولة معقّدة، ما يرتفع عنها الستار، ولكن يزحزحه الإنسان، وذخيرته ما يلقى في روعه عنها، وهو يتوجّس الموت في كل خطوة مرتجفة يخطوها، وفي كل خطرة من خطرات نفسه القلقة وبصيرته الكليلة/ محاضرة ـ 44). وامتدت هذه العقدة عند الإنسان ابن الإنسان حتى عصره الحالي حيث زمن شحاتة الذي يعلن عن نفسه بقوله: (ها نحن نجاهد بعد انبثاق فجر المدنية آلاف السنين للتقدم. وها نحن

نلقى الطبيعة وقد قلّت في نفوسنا هيبة مخاطرها المرعبة. وانزاحت ظلماتها المتراكبة وارتقت وسائل الدفاع ووضحت مسالك العقل وندرت المخاوف.. وما زلنا نخشى الظلمة، وما زالت فرائصنا ترتعد من حركة مجهولة فيها. وما زلنا نخشى المغاور والثقوب والمفاجآت المنبعثة منها / محاضرة ـ 44).

والإنسان عندما سكن هذا الكوكب الداني كان قد جاء من الأمن والسكينة وحل في الخوف والظلمة. ونقرأ عن ذلك قول شحاتة:

(الدنيا كلها كانت مغارة مظلمة أمام الإنسان القديم تترصّد له فيها كلما خطا خطوة، مخاوف الموت حاسرة أو مستخفية، وطافرة أو زاحفة.. رائحة الموت في كل شيء ـ 44).

ما أشد إحساس هذا الرجل بماضيه، وما أقسى وعيه بالنموذج. لا غرابة بعد هذا أبداً أن نجد عند شحاتة غير ما تجده عند غيره من الأدباء والمتأدبين. وذلك لأنه يرى ما لا يرون. ولن نستغرب عندئذ ورود سؤال عن تميّزه عمّن سواه من جيله، مثل تساؤل عزيز ضياء أحد إخوان شحاتة ورفاقه منذ صباه. يقول ضياء متسائلاً: (صحيح أنه كان يقرأ ما نقرأ وصحيح أن ما كان يصل إلى يديه من كتب كان يصل إلينا أيضاً ولكن، كيف تأتّى له ذلك النضج العقلي والفني وهو بين مرحلة الصبا الغض والشباب في فجره دون ضحاه؟)[54]. والسر هنا أن شحاتة حمل الجرثومة الأزلية وتحرك بها، لا بفعل منه كشخص سويّ، ولكنها كانت تسوقه وتدفعه في حياته، في مناهج من السلوك يراها الناس غريبة لأنهم لا يعون دوافعها. وكل سيرة شحاتة في حياته الخاصة شاذة الأطوار، مثل رفضه للوظائف، وعجزه عن معاشرة المرأة كزوجة، وعزوفه عن المجد الشخصي والشهرة، وإحراقه لقصائده، وقلقه الدائم في معاشه، واضطراب مواقفه. وسنعرض لهذه الحالات في كل مرة نرى شيئاً منها ينير تصوّرنا لهذا النموذج الإنساني الفريد في زماننا، بل إنه لفريد في أدبنا العربي كله. ولا أرى أحداً يجاري شحاتة في نموذج الخطيئة سوى المعري. ولقد تمثّل الحس بالخطيئة لدى هاتين الشخصيتين في تراثنا. وحلّها كل واحد منهما بطريقته. وكانت طريقة شحاتة هي (التكفير).

* * *

(54) عزيز ضياء: حمزة شحاتة: قمة عرفت ولم تكتشف 34.

والخوف عند الإنسان أصبح صفة فيه متمكّنة من نفسه كامتداد لماضيه، ولذلك فإن الخوف ليس عيباً في الإنسان يخجل منه ولكنه غريزة ثابتة لها من الأسباب ما يجعلها طبيعية، وهذا ما عناه شحاتة حيث قال: (ما يعيب الإنسان أن يخاف إلاّ أن كان يعيبه أن يكون آدمياً ـ محاضرة الرجولة ـ 71). والارتباط الآن بين الإنسان وأبيه آدم وبين الخوف الموروث، يتأكد في قوله (آدميا) هذه الصفة الجامعة للعناصر الثلاث: الإنسان + آدم + الخوف. ولذلك يقول شحاتة: (إن الإنسان إذا تغلّب على وحي غريزته، فاستهان بالمخاطر واستمرأ لذة المجازفة، كان خارجاً من حدود غريزته وفطرته داخلاً في حدود مطلب من مطالب الضرورة، أو مطالب العواطف واندفاعاتها. ولهذا حدوده الخاصة ـ 72).

ويبرز الخوف في شعر شحاتة بقوة من المرأة والتعلق بها مثل قوله:[55]

وعاتبة في الصبر قالت فأثقلت ... وقد ساءمني في لجاجتها الظن
أقول لها ـ والصبر يوهن حجتي ـ ... وما حجّة المغلوب ليس له ركن
تناهض بي عقلي إلى ما أستحثه ... ولكنه عزمي الذي هدّه الوهن
عييت بأسباب الهوى كيف تتقى ... ومس جنده جوع الغريزة والإفن
ولم أر مثل الحب قيدا لربه ... مساريه وعشاه ومشربه أجن
ولكنه راعى القلوب وسرحها ... ولكنها مذ كان أفئدة رعن
يغني رفاقي بالمدام وفعله ... ولو عرفوا سوء المغبة ما غنوا
تقول ابتسم للباسمين تحية ... وكيف وبي منهم ولم أنتصف ضغن

* * *

تطلعت في الليل البهيم بناظري ... فعاد وقد أودى بمأمله الدجن

* * *

لقد ماد بي جهد السرى نحو غاية ... حرام على طلابها العيش والأمن

وفي أبيات أخرى يقول عن نفسه[56] (الرجل/ النموذج):

وغدا برحمة ربه متطلبا ... وصل الحسان ـ رأى الحسان فخافا

---

(55) خفاجي: الشعر والتجديد 248.

(56) شجون لا تنتهي 68.

يـا أنـت إن فـتـاك أهـبـة حـالـم هـاب الـعـيـان فـصـاول الأطـيـافـا

وفي مناجاته لجدّة هذه المدينة الساحرة التي سلبت لب حمزة شحاتة. وأوشكت أن تكون له كالتفاحة لآدم في إغرائها وفي تعشّقه لها، يقول كاشفاً لها عن حبه وشغفه ولكن بخوف وتوجس من الإخفاق:(57)

إيـه يـا فـتـنـة الـحـيـاة لـصـب عـهـده فـي هـواك عـهـد وثـيـق
سـحـرتـه مـشـابـه مـنـك لـلـخـلـد ومـعـنـى مـن حـسـنـه مـسـروق
كـم يـكـر الـزمـان مـتـئـد الـخـطـو وغـصـن الـصـبـا عـلـيـك وريـق
ويـذوب الـجـمـال فـي لـهـب الـحـب إذا اعـتـيـد وهـو فـيـك غـريـق
تـتـصـبّـيـنـنـي بـه فـي دجـى الـلـيـل وقـد هـفـهـف الـنـسـيـم الـرقـيـق
مـقـبـلاً كـالـمـحـب يـدفـعـه الـشـوق فـيـثـنـيـه مـن مـنـاه الـخـفـوق

* * *

وما دام شحاتة قد بلغ هذه المرحلة الحساسة في وعيه بالنموذج، وفي اندفاعه به، فإنه أمام حتمية أكيدة هي: أن من أحس بالخطيئة وأدركها فلا بدّ أن يسعى للخلاص، ومسعى شحاتة للخلاص جاء عن طريق (التكفير). وقد برزت فكرة التكفير في رسائله إلى ابنته شيرين، إذ يقول في الرسالة رقم 28 ما يدل على حسه بالخطيئة وتطلّعه للخلاص عن طريق التكفير، وفيها يفرّق شحاتة بين أن يعيش المرء وبين أن يحيا، فالعيش للغافلين، والحياة تكون لمن أراد أن يرتقي بنفسه فوق مستوى العيش البهيمي، ولكن لذلك ضريبة فادحة دفعها شحاتة غالية ثمينة وكبيرة بمقدار إحساسه بالخطيئة الآدمية. يقول شحاتة:

(إن أي تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمناً كبيراً يتحتّم علينا أداؤه، هو ضريبة أن نحيا على أن نعيش.

إن الذين يعيشون فقط ـ وكالآخرين ـ لا يدفعون هذه الضريبة التي نشعر بقسوتها كلما انطفأت في ظلمة حياتهم شمعة بما يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة.

كان سيزيف الأسطورة يحمل الصخرة جاهداً إلى القمة معذّباً يتصبّب عرقاً فإذا كاد أن يصل انفلتت وعادت إلى السفح، إنه شقاء كتب عليه. وكذلك من يحلمون بأن

(57) الساسي: الشعراء الثلاثة 39 ـ 40.

يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش ـ إلى ابنتي شيرين 121).

أمّا لماذا يحس شحاتة بذلك دون غيره من الناس فهذا سؤال يطرحه شحاتة على نفسه قبل أن تطرحه نحن إذ يقول:

(لماذا القمة؟ لماذا الابتعاد عن التراب الذي يعيش عليه ويستقر فيه الآخرون ـ كل الآخرين؟؟).

ويجيب شحاتة عن سؤاله قائلاً:

(لا تفسير إلاّ أنها القدرة التي تدع في كل شيء سرّه وسرّ الظروف التي تحدّد خطوط سيره، وعزيمة اختياره، لكي يختار ما يشاء منها واعياً أو غير واع.. فيكون مسؤولاً حتى في نفسه عما كان ويكون).

ليس بعد هذا لأحد أن يشك بوعي شحاتة بالنموذج وبإحساسه بالخطيئة، ثم بتحمّله لها واعياً أو غير واع. فهو كما قال عن نفسه قد أصبح مسؤولاً عن خطايا البشرية، وليس لمن هذه حاله إلاّ التكفير. ولذلك تمنى حمزة شحاتة ـ رحمه الله ـ أن يحظى بالموت استشهاداً ليكون ذلك كفارة له. وهذا ما قاله لابنته في الرسالة رقم 10 ص 54: (لقد بلغت من العمر والتجربة والمعرفة بالحياة ما لا أتطلع بعده إلى مزيد، غير موقف الجهاد والشهادة في سبيل الله. أدعو الله مخلصاً صادقاً أن يحقق لي هذه الأمنية).

لقد كان يتمنّى ذلك من الله وكان يحث ابنته شيرين على أن تسلك المسلك نفسه فيقول لها: (ألا تتحدثين إلى نفسك بهذا؟ ألا تجعلينه موضوع الحوار بينك وبين الشابات لتنيري به ظلمة نفوسهن).

وهذا عنده هو الخلاص له وللبشرية، وهو طريق العودة إلى الفردوس. وآدم منذ أن طُرد من الجنة وهو موعود بها إن هو سلك طريقها، وهذا ألم ظل يقضّ مضجع شحاتة، فإذا سكن فترة تنبّه أخرى. وليس للإنسان أن ينام أمام حديث كهذا، ويقول شحاتة لابنته:

(ماذا تقولين؟ ألا ترين أن حديثاً كهذا جدير بأن يطرد النوم؟ أطلت عليك هذه المرة... فقد تنفس الجرح المكظوم.

أتدركين الآن لماذا ينبغي ألا تكون لنا أعياد؟ ولماذا ينبغي ألا ننام؟ ـ 55).

فالاستشهاد إذاً هو الحل التام لمشكلة الخطيئة وما دون ذلك فليس بكاف. وهذا

معنى قوله: (لا تكفي الندامة لمحو أثر الذنب. . . التكفير هو الذي يكفي ـ رفات عقل 52).

وشحاتة بذكائه المفرط وحسه المرهف يدرك غربته في عالم يومنا السادر في غيّه. ويعرف أن بلواه تكاد تكون حملاً فردياً مُقدّراً عليه هو فقط. وأن الآخرين قد لا يجدون لذلك أثراً يستدعي توقفاً في حياتهم، هذا أمر علمه شحاتة يقيناً، ولكنه يعلم أيضاً أن مَن هذه حالهم ليسوا بأكثر من حيوانات تعيش وهذا يختلف عن حاله هو التي هي حال (إنسان يحيا) وفي ذلك يقول:

(إن كل حمل يثقل على الإنسان يمكن أن يلقيه، وينطلق بعيداً عنه. ولكن أين حساب المسؤوليات التي يختلف بها الإنسان عن الحيوان؟ ـ رفات 91).

رحمك الله وعفا عنك أيها البريء، لقد حمّلت نفسك فوق ما تستطيع حمله من أعباء البشر وهمومهم وخطاياهم التي باتوا عنها سادرين وناموا قريري الأعين، وأمضيت أنت ليلك ساهراً عنهم، تدفع ضريبة آثامهم، وما دروا عنك ولا أحسوا بك، وهذه حال كل غريب مثلك عاش غريباً ومات غريباً إلاّ من رحمة ربه ورضوانه.

وعاش شحاتة منتظراً لحظة الصدق مع الله، لحظة تقديم النفس فداء، غير عابئ بنعيم الدنيا ولا مغرياتها، وكان أيسر نعم الدنيا له وأسلسها قياداً إليه هو الشهرة والمجد كأديب بارز متميّز، ولكنه أبى هذا النعيم الزائل ورفضه، حتى إذا ما غلط مرة أو غلط في حقه أحد مريديه، فنشر له شيئاً أو كتب عنه، راح شحاتة يمسح هذه الغلطة بكل ما لديه من سلطان، بالكلمة والحيلة حيناً، وبالتنكّر أحياناً أخرى. مثل قصته مع مقابلة أجريت معه في جريدة الأهرام حيث أثنى عليه المحرر ثناءً كبيراً، وكانت صوره تتصدر صفحة الجريدة. ورأى ذلك أحد جيرانه في العمارة التي يسكنها في القاهرة، فبُهت جاره وجاء طارقاً باب ذلك الشاعر العظيم والأديب المرموق، وكله توق للدخول إلى عالم هذا الجار الأسطورة، ويبدي الجار اندهاشه وأسفه لعدم معرفته بشأن هذا الجار من قبل، وما إن ينتهي تيار هذه المشاعر المتفجّرة في نفس الجار حتى تنطلق من شفتي شحاتة ابتسامة حزينة، يقول بعدها لا (لست أنا يا سيدي المقصود بهذا الكلام المذكور في هذا الريبورتاج ولشد ما كان يسعدني ذلك. . ولكنه مجرد تشابه في الأسماء. فهناك أديب مشهور حقاً في المملكة اسمه حمزة شحاتة. أما حمزة شحاتة الذي أمامك فهو إنسان عادي يعمل مربيّة لخمس بنات) وتقول شيرين حمزة

شحاتة راوية هذه الحادثة (وانصرف الجار بعد أن تأسف لوالدي عن اللبس الذي حدث ـ (إلى ابنتي شيرين 16).

وهذا دأب هذا الرجل مع نفسه التي ظل يعذّبها جزاء لها على خطيئتها، لأن ذلك وجه من وجوه التكفير بأن يتنكّر للأمارة بالسوء. وعدم نشر شحاتة لأدبه وتنكّره له وإحراقه[58] لقصائده دلالة قوية على إحساسه بعبثية المجهود إذا صار الغرض منه دنيوياً، لأن الدنيا في الحقيقة لم تكن هدفاً قط. وإنما هي سجن للآدمي يسعى المدرك لهذه الحقيقة كي يجعلها ممراً للعودة إلى الفردوس. ولذلك كان يقول شحاتة: (لا شيء يعطي تفسيراً تاماً للحياة غير الموت ـ رفات 53) وذلك لأن الموت ليس نهاية أبداً، ولكنه انتقال الروح من سجنها إلى منطلقها، إنه العودة إلى الفردوس، العودة إلى الله حيث يتحقق شعار: إنا لله وإنا إليه راجعون، هو رحلة إلى الرفيق الأعلى، وهو انعتاق وتحرر وفك للأسر. إنه الانبثاق إلى الغاية. وهو التيقّظ كما يقول ابن القيم. وما دام الأمر كذلك فلن يكون من الممكن قط للحياة الدنيا أن تكون غاية تستهدف، والسعي من أجلها عبث ضائع وخطيئة يأباها شحاتة، لأن المجد عارض دنيوي لا يتفق مع مبادئ (النموذج) ويتعارض معها. فتحرق القصائد إذاً، لأنها قيلت لغرض محدد، وإذا تحقق انتهى سبب وجودها حينئذ. وحمزة كتبها تحت ضغط نفسي اشتدت كثافته حتى تحوّل إلى أدب وهذا مصداق قوله: (لم أمارس الأدب على أنه وسيلة ولا على أنه غاية.. وإنما كان تنفيساً عن شعوري بمرارة العيش وحرارة القدح له استجابة تحولت بالمراس إلى عادة)[59].

والأدب عنده إذاً يصبح وثيقة إدانة بالخطيئة الإنسانية، وكل وثيقة إذا ما قُصد منها الإدانة فإنها تقدم إلى المحكمة المعنية بالنظر إليها، وتقديمها إلى سواها عبث ضائع. وليس من شك أن محكمة الإنسان هي نفسه، منذ أن حمل الأمانة عن ظلم وجهل، فمحكمة شحاتة هي شحاتة نفسه، ولذلك فشحاتة يعرض الأدلّة والوثائق المتمثّلة في الشعر والكتابات، على شحاتة نفسه. فإذا فرغ منها وأطلق الحكم في القضية، وأثبت

---

(58) ذكر لي ذلك الأساتذة محمود وعبد الله عبد الجبار وعبد المقتاح أبو مدين. وهناك نص من شحاتة يحمل اعترافاً بذلك حيث يقول متحدثاً عن علاقته بأدبه: (كانت عادتي أن أتخلص كل عامين أو ثلاثة من كل ما حدث وكان هذا يريحني ويملأني شعوراً بلذة التخفف من شيء لا أطيق النظر إليه). انظر محمد دمياطي: رحلة إلى الأعماق 70 ورقات عقل 14.

(59) المرجعان السابقان.

الخطيئة تكون الوثائق قد أدت الغرض منها، ونهايتها الحرق. وهذه نهاية طبيعية للقصائد ما دمنا صنّفناها على أنها وثائق إدانة. وبكل تأكيد هذا هو رأي حمزة شحاتة فيها، فهو عندما يحرق قصائده على مجموعات في كل مجموعة نتاج عامين مضيا أو ثلاثة، فهذا معناه أن دور هذه المجموعة المقدّمة للمحرقة قد تمّ، وليس لبقائها سبب. وهي ليست للنشر بكل تأكيد، فلِمَ نشرها إذاً؟ إن النشر معناه مناجاة الآخرين. ومن هم هؤلاء الآخرون؟ إنهم الآثمون! إنهم سبب البلاء وسر الكارثة. إنهم الأعداء.. وهكذا قال شحاتة:

(تقدّم إلى المشنقة صامتاً.. لا تدافع عن نفسك أمام محكمة يشكّلها أعداؤك ـ رفات 54).

وهذا مبدأ أخذ به شحاتة: فالآخرون هم الأعداء. والقصائد دفاع عن النفس أرقى من أن يقدّم إلى العدو فلتحرق إذاً.. وليتقدم الضحية إلى المحكمة صامتاً يتسلّم الموت بشرف وبسالة.. ليموت شهيداً وتعود النفس إلى بارئها حيث تجد العدل والحق.

ونحن عندما نجد كاتباً مثله، وشاعراً بمستوى إدراكه ووعيه، ومع هذا ينكر على نفسه الشاعرية وينفيها، فإننا نكون أمام حالة غير عادية. والتعامل معها يتطلب وسائل غير عادية. فلماذا ينفي صفة الشاعر عن نفسه. وإذا هو نفاها، فلِمَ يكتب الشعر إذاً؟ وإذا هو كتبه فلِمَ يحرقه؟ ألا يكون إحراق الشعر موقفاً انفعالياً تجاه الشعر؟ وهذا يعني أن للشعر قيمة خاصة، وأنه ليس هراء ـ حتى في نظر صاحبه مهما بلغ في تطرّفه ـ نعم.. إنه يعني أن للشعر وظيفة وقد أدّاها.

وهذا موقف نفسي حاد الانفعال، وهو يصدر عن عبقرية وشذوذ. ولا بدّ أنه موقف عقلي أيضاً، لأن كل عارفي شحاتة من الأدباء والشعراء يصفون شحاتة بأنه رجل في منتهى الحكمة والتعقّل، وأنه رجل يتمتع برؤية ثاقبة ترتقي به عالياً فوق كل أمداء الواقع وأبعاده. وهو بذلك يكون حكماً لنفسه على نفسه. وإذا تساءلت نفسه قائلة:

(ما حاجتي إلى إثبات شيء أنا مقتنع بصحته، حين لا يكون لي نفع من وراء إقناع الناس به ـ رفات 101). يكون جوابه على ذلك لهباً يتوقّد فيحرق ما كتب في العامين الماضيين.

ولذلك تنفجر الكارثة صابة جام هولها على ضمير حمزة شحاتة في كل مرة يغفل

النموذج عنه فتفلت بعض القصائد من محبسها إلى إحدى صفحات الجرائد. ولنقرأ الآن كلاماً كتبه شحاتة إلى عبد الله خياط رئيس تحرير جريدة (عكاظ) في جدة، حيث نشر خياط قصيدة لحمزة شحاتة وأرسل له ألفي ريال لقاء نشر هذه القصيدة. فكتب شحاتة إلى خياط مرعوباً من ذلك ومما قاله في هذه الرسالة:[60]

(يا لها من سعادة تهبط من السماء أو تصعد من الأرض.

إنها المرة الأولى التي يثمر فيها شعر مهمل لا يساوي ثمن الورق الذي كتب عليه، هذه الثمرة الفادحة.. ليس بالنسبة إلى الناس، ولكن بالنسبة لي منهم.

في الماضي كنت أكتب وأنشر.. وأدفع ثمناً باهظاً كما يفعل أي معلن عن عرس أو مأتم.. أو بضاعة.

كان على من يريد أن يرى اسمه المستعار منشوراً تحت أو فوق أي كلام منثور أو منظوم أن يفرغ ما في جيوبه بلا تردد.

مسألة لا مزاح فيها، وإلاّ فمن أين يأكل هذا الجيش الجرّار حين كان سطر الإعلان التجاري بخمسة قروش؟

إنها أيام نسيها التاريخ، وينساها دائماً، وإلاّ لمات الناس من الضحك على المخضرمين الذين تغيرت أحوالهم، والذين لم تتغير أحوالهم. إنهم جميعاً مادة خصبة للقصص.

ما أحلى الاحتراف إذاً أيها الصديق.. لولا أن في نفسي شعوراً عميقاً بأنه انحراف.. ما الذي يبقى للإنسان ومنه إذا تحوّل كل شيء إلى بضاعة وتجارة؟

ألا ينبغي أن يظل الفن كضمير الفنان، يجب ألا يشترى.

لا شك أن الفقر هو الذي سن سنّة التكسّب بالشعر وبكل شيء. ولكن ما الذي سن التكسّب بغير المديح؟ الشعر الذي يتعلق بإنسانية الشاعر ويخصها دون غيره.

دعني أفكر في هدوء أيها الصديق.

قد يبرّر السقطة عظم الحافز أو ضراوة الحاجة وهذا ما لا توفّره ألفا ريال، ولا ثقل وطأة الإقتار في حالتي.

---

(60) هي رسالة خاصة قدّمها لي مشكوراً الأستاذ عبد الله خياط ضمن مجموعة أعمال مخطوطة لحمزة شحاتة.

يا صديقي، هناك مبرر لأن يعبّر الإنسان عن نفسه وانفعالاته بأي فن، وربما ستظل هذه ضرورته، ولكن لا ضرورة في هذه الضرورة لنظم الكلام في بحور وقوافٍ، وكلمات موحية.. وخيال محلّق.

كل هذا عناء تقليدي، لا تعين عليه ثقافة إنسان اليوم وهمومه وضغوط حياته، وحاجته إلى وقته وأعصابه..

... وأعود فأقول إن الرقم (2000 ريال) هو المسؤول عن هذا الهذيان وعن هذه الهرطقة.

إني أشعر بالخزي يسري في عظامي، لأني اعتبر أي قدر من الشعر (الذاتي) لا يستحق ثمناً باهظاً كهذا.

هي عملية غير مشروعة، لا يبررها أنها شيء متّفق عليه...

... وارحمتاه للفقراء المساكين الذين يدفعون ويتقبّلون كل شيء بغباوة مذعنة لا تختلف عن غباوة المدخنين.

إنه سلطان العادة القهّار، وفن استغلال الضرورات البشرية وضعفها.

لعلي نجحت في إقناعك بأن الشاعر إنسان غير طبيعي وأن الفرق بين الشاعر والموسوس بسيط جداً.)

هكذا يصرخ شحاتة بصديقه كي يخلّصه من نار (التفاحة) وبريقها، هذان الألفا ريال صرخا بشحاتة وأرعبا سكونه، ورآهما يجرّانه إلى ما سمّاه (بالسقطة). تماماً كنزول آدم إلى الأرض، وقبول الاحتراف، وهو (النشر) يعني أن يتحول الإنسان إلى بضاعة. وما مبرّر هذا الصنيع الذي هو إغراء مادي بارتكاب الخطيئة؟ مع أن الشعر عنده هو (الشعر الذي يتعلق بإنسانية الشاعر ويخصها دون غيرها) فهو ليس للآخرين، فكيف يهدر إذاً ويباع للآخرين. وهذا بيع للنفس وارتكاس بالإثم ولذا ظل حمزة شحاتة يحارب هذا الإغراء طول حياته. ولكي يقطع الطريق على النفس من أن تضعف يوماً فإنه كان يحرق ما تجمّع لديه، ولذلك ضاع أكثر شعره، إلاّ ما كُتب له السلامة، بأن وقع بين يدي بعض أصدقائه ومحبّيه فحفظوه لنا. ونُشر بعضه بعد موت الشاعر ولكن أغلب ما سلم ما زال مخطوطاً.

أمّا ما نشر في حياته فكان يُسبب له ألماً شديداً في نفسه كما رأينا في رسالته إلى

خياط. وكما نراه الآن في رسالة منه إلى عبد السلام الساسي[61] جاء فيها: (وهي في أواخر حياته بعد أن فقد بصره).

أخي الأستاذ عبد السلام الساسي:

قرأ لي صديق ما نشرته عني في عدد عكاظ (1195) فشعرت برعدة حادة شملت كياني ظاهراً وباطناً.. عرّضتني لكآبة ما تزال تلفّني في ما يشبه الضباب الكثيف.

وسألت نفسي تحت وطأة انفعالي.. أأنا حقاً المعنيّ بكل هذا الثناء المسرف؟ وعلى ماذا؟ أعلى كلام تلقاه الناس على أنه شعر لمجرد أنه جاء في الشكل المعهود للشعر من وزن وقافية..

... لقد ظلمتَ القراء يا صديقي بأنك عرضت عليهم سوأة شاعرك في شر أشكالها، وفي شر ظروف العرض.. وظلمتني بأنك حوّلتني إلى أسطورة.

وإن من حق كل إنسان أن يغنّي لنفسه بصوته ولو كان من أنكر الأصوات.. أما أن يغنّي للناس فهذه مسألة أخرى).

وها هو هنا يكرر موقفه السابق نفسه من خصوصية شعره به، لأنه هو المعنيّ لا سواه، بناء على سلطان النموذج عليه. وفي هذه الرسالة يبرز أحد عناصر النموذج في قصة آدم عليه السلام حيث ظهور (سوأته). فآدم وحواء تنكشف لهما سوآتهما بعد أن أكلا من التفاحة المحرّمة وتتجسد هذه الذكرى لشحاتة بالنشر إذ صار بمثابة ظهور السوأة، أظهرها صديقه بنشره لنماذج من شعره. وهو شعر كما قلنا كان وثيقة إثبات بالخطيئة فهو كشف لصاحبه وتعرية له أمام الآخرين في محكمة يشكّلها الأعداء.

ولذلك يستغيث شحاتة بصديقه الساسي قائلاً:

(حسبي منك أن تبرّئني من هذه الوصمة بنشر رسالتي، وإنها أمانة لي عندك أعرف أنك ستؤدّيها.

وإذا كان من الناس من يستطيب الثناء عليه بما يرى أنه غير أهل له.. فإن منهم من يكره الثناء عليه بما هو أهل له. ولسوء حظي كنت من النمط الذي يكره الثناء حقاً، فكيف أرضاه باطلاً؟

---

(61) السابق.

وأنت ومن يعرفني من الناس تعلمون أني أبغض الثناء في جميع صوره. فإذا كانت الغيبة ذكرك أخاك بما يكره فمن حقي عليك كصديق ألا تلقاني بما أكره.

وتعلم يا صديقي أني لا أكره الثناء لكي أظهر بمظهر التواضع، لأن فضيلة التواضع لا يمكن أن تواتي إلاّ ذوي القدرة والرفعة والقدر، ولست منهم ولا فيهم على التحقيق.)

والفقرة الأخيرة في هذا الاقتباس تبدو غريبة إذا عزلناها عن مفهوم النموذج. إذ كيف ينفي شحاتة وجود علاقة بين كراهيته للثناء وبين التواضع. وإذا لم يكن العزوف عن الثناء تواضعاً فما سببه إذاً؟

إن شحاتة لا يذكر السبب في رسالته للساسي، مما يجعل الفكرة غير ثابتة المعنى. وهذا تأكيد على حاجتنا للنموذج كي نفهم شحاتة. وبناء على النموذج يكون الثناء إغراء بالخطيئة لأنه سيجلب تعشقها في النفس، فتكرارها، فالمداومة عليها، ثم التعوّد، وهو سقوط كامل أباه شحاتة وارتقى بنفسه عنه، ولذلك قال في ختام هذه الرسالة كلاماً لا يمكن خروجه إلاّ من بطل نموذجنا ولنقرأ قوله:

(أسألك الرفق بي..

فقد خرجت من الحياة وأنا فيها منذ ربع قرن. وليس بي شوق إلى أن أعود إليها، بعد أن قطع الله بيني وبينها ما يزيّن لي التطلع إليها، والأسف على ما فيها.

وإن كنت لما أسترح بعد من تبعات أعبائها ومتاعبها ونكاياتها، كداً ونصباً وجهداً.

والحمد لله على ما كان ويكون).

رحم الله شحاتة وعوّضه عن هناته في دنياه برداً وسلاماً في دار البقاء.

وإنه ليؤرّخ لنا في هذه الرسالة بداية تفتّحه على (النموذج) إذ يقول فيها إنه خرج من الحياة وهو فيها، منذ ربع قرن. والرسالة كتبت في 15/ 8/ 1388هـ (1968م) وهذا يعني أنه سلك في حياة النموذج قبل هذا التاريخ بخمسة وعشرين عاماً، أي سنة 1363هـ (1943م) أي عندما كان عمره خمسة وثلاثين عاماً، لأنه وُلد في مكة المكرمة عام 1328هـ (1908م). وهذا تاريخ له ارتباط كبير بتحوّلات حياة شحاتة الخاصة، إذ إنه يتلاحم مع تاريخ انتقاله إلى القاهرة للحياة فيها عام 1364هـ (1944م). وهو تاريخ توقّفه التام عن نشر أي شيء من إنتاجه وأدبه، حتى إنه لما ذهب إلى مصر لم يشأ قط

أن يتواصل مع أحد من أدبائها، على الرغم من عز الأدب فيها في تلك الفترة وازدهاره. وتمنّع شحاتة على كل محاولات إبرازه إلى المجتمع الأدبي في القاهرة. ولقد حدّثني الأستاذ عبد الله عبد الجبار (في لقاء خاص لهذا الغرض) عن فشل كل المحاولات في إشراك شحاتة في أي نشاط أدبي عام أو خاص. ويقول عبد المنعم خفاجي (دعوناه ليحاضر فيأبى) (الشعر والتجديد ـ 181) وظل يتجنّب الظهور حتى إنه كان عندما يهم بزيارة الأستاذ عبد الجبار في منزله في القاهرة يُوقت زياراته بعد أن يتأكد من انفضاض اجتماعات (رابطة الأدب الحديث) تلك التي كانت تعقد في دار الأستاذ عبد الجبار حينما كان أمين سر الرابطة. هذا على الرغم من استمرار شحاتة في الأدب قراءة وكتابة ومناقشة مع خاصة أصحابه، وقَبِل منه رفاقه في القاهرة هذا الوضع، إذ لم يكن أحد يستطيع ثني عزم شحاتة عن أمر عقد النية عليه. كما هي صفة حمزة في كل أمر من أموره بشهادة كل عارفيه.

وتاريخنا هذا المتمثّل في عام التحوّل 1363هـ يأتي بعد إلقاء حمزة شحاتة لمحاضرته عن (الرجولة عماد الخلق الفاضل) بأربعة أعوام وكأنه نتيجة لها. والمحاضرة في ذاتها تمثّل حدثاً أدبياً صادماً في مسيرة الأدب الحديث في الحجاز، وذلك لجرأتها وقوّتها وجبروت فكرها بالنسبة لزمن إلقائها، إذ لم يكن المجتمع الأدبي في مكة عام 1359هـ (1939م) مجتمعاً جدلياً يأخذ الفكر أخذاً تجريدياً، وهو ما حاوله حمزة شحاتة في محاضرته التي أخذ إلقاؤها أربع ساعات ظل الحاضرون مسلوبي الألباب ببلاغة شحاتة أسلوباً وفكراً، مما أدهش الناس في مكة وأدى إلى توقّف (ندوة الإسعاف) عن تقديم المحاضرات طوعاً من الندوة أو كرهاً. المهم أن المحاضرة حدث أدبي قلب كل الموازين في المجتمع، وفي نفس صاحبها. فقد كان للمحاضرة سلطان على شحاتة استحوذ عليه وحوّله أخيراً إلى وجهة جديدة في حياته في 1363هـ حيث خرج من الحياة وهو فيها ـ فصَلَ بين روحه ومطالبها، وبين جسده ونزواته، قبل أن يتولى الموت ذلك. وهذا هو معنى قول شحاتة: (ما أصعب أن تعيش إذا فاتك أن تموت في الوقت المناسب ـ رفات 96). وهذا الوقت المناسب لشحاتة هو عام 1363هـ ولكنه لم يمت في هذا العام فصعب عيشه، ولكنه خفف عن نفسه بعضاً من شقاء العيش فتولى قتل نفسه بما تيسر له من إمكانات. وكان أمامه أنواع من الموت لا بدّ أن يختار من بينها.

كان هناك الحل الغربي لأزمة الإنسان وهو أن يكتب المرء نهاية بلواه بالانتحار.

ولكن شحاتة يرفض هذا الحل لأن حياة الإنسان جزء من الأمانة التي حملها. وإهدارها إهدار للأمانة وخيانة للعهد، ولذلك حرّمها الإسلام ومنعها كممارسة إنسانية. وشحاتة قوي الإيمان بالله ورسله وكتبه: بالإسلام، وهذا بالنسبة له موقف محسوم منذ عهد مبكر. ولذلك قال في إحدى قصائده الأولى:[62]

يا ليل لا فالدين فوق الحجى	فليعلن الثائر إذعانه
بصيرة الدين وهل غيرها	رد على الحائر إيقانه
تقودنا للخير في حكمة	تروى لهيف القلب حرانه
جل علا الله وقرت به	ضمائر تلهم عرفانه
فتؤثر الخير على ضده	وتستميح الله غفرانه

واستمر هذا الحس الديني عنده كل حياته، وتردد في رسائله إلى ابنته[63]. وبذلك استبعد الانتحار كحل للأزمة.

أمّا الحل الثاني للموت في الوقت المناسب فهو (المعريّة) أي رفض البشرية المتمثّلة بعلاقة آدم مع حواء، كي يعيش آدم حينئذ في مأمن من إغراء حواء حاملة التفاحة. ولكن هذا حل فات على شحاتة تحقيقه وسبق السيف العذل إذ تورط بالزواج، فوقع في الخطأ الفادح الذي قاده إلى خطئين فادحين مماثلين، فيتزوج مرة وأخرى وثالثة، ويطلّق مرة وأخرى وثالثة. وهكذا هو آدم، أخطأ مرة ليقع في سبيل الأخطاء. وفي ذلك قال شحاتة عن الزواج (الزواج الأول غلطة، والثاني حماقة. أمّا الثالث فهو انتحار ـ رفات عقل 95). وهكذا يقع شحاتة في الدوّامة المحيّرة إذ وقع في الانتحار (الزواج الثالث) والانتحار محرّم عليه فكيف الخلاص إذاً؟

نعم لقد كان المفروض في شحاتة ألا يتزوج، ولو فعل لتغيّر مجرى حياته، وصار كالمعري، وقد خُلق شحاتة معرياً، ولكنه انحرف عن خطه ووقع في الأخطاء مرات ثلاث. وخسر بذلك حلاً كان معدّاً له تاريخياً من نموذج سابق هو أبو العلاء المعري. وبذلك تضاعفت بلوى شحاتة، فهو واع بالخطيئة، وها هو يقع فيها في غفلة من نفسه، فليس له إذاً غير التكفير وإلقاء الجزاء على الجاني، وهذا أوصله إلى (موته الخاص) وهو الخروج من الحياة وهو فيها. وهذا ما حدث بالضبط له في سنة 1363هـ

---

(62) را: السامي: الشعراء الثلاثة 35.

(63) را: صفحات 71، 174 ـ إلى ابنتي شيرين

(1943م). وليس على ذلك من برهان أصدق من كونه قبل هذا التاريخ كان ينشر أدبه في مصر[64] وفي جريدة صوت الحجاز، وكان يغشى مجالس الأدب في مكة المكرمة وفي جدة، ويلقي المحاضرات كما رأينا، وكان عضواً في أول ناد أدبي في جدة[65]. أمّا بعد ذلك التاريخ فلا شيء من هذا على الإطلاق. على الرغم من أنه استمر يكتب الشعر وكل فنون الأدب الأخرى، وأسهم في حركة التجديد الشعري فكتب شعراً حراً وشعراً منثوراً ـ كما سنرى في فصول قادمة إن شاء الله.

وبذلك الموت الخاص يصل شحاتة إلى مرحلة الوعي التام بالنموذج، ويتصرف في باقي حياته بناء على فلسفة النموذج. وهذا غطّى الفترة من 1363هـ حتى وفاته رحمه الله عام 1392هـ (1943 ـ 1972م). ولذلك ما فتئ شحاتة ينادي الموت كي يطرق بابه، وكأنه قد أعدّ قبره منذ زمن طويل، ذلك القبر الذي ظل ينتظر صاحبه وطال انتظاره. وفي ذلك يقول شحاتة:

(وقبري بين هذه القبور فارغ يتثاءب.

قد ملّ الانتظار الطويل كما مللته.

فمتى يعتنق التراب التراب.

فيخفت هذا الأنين.

يتصل بالزمن.

(ـ حمار حمزة شحاتة 52 ـ).

---

(64) في المختارات الشعرية التي نقلها الدكتور عبد المنعم خفاجي نجد تواريخ نشر بعضها في مصر وهي:

1 ـ فلسفة الصبر/ المقتطف 1920 (الشعر والتجديد 438).

2 ـ حيرة/ المقتطف 1922 (الشعر والتجديد 441).

3 ـ ماذا تقول شجرة لأختها؟/ الهلال 1924 (السابق 444).

4 ـ العدل المعطول/ السياسة الأسبوعية 1927 (السابق 248).

5 ـ رجع الصدى/ العلم (1340هـ) (السابق 442).

أما نشره في صوت الحجاز فإن كل ما نعرفه من مهاجاته مع العواد كانت فيها. كما أن كتابه (حمار حمزة شحاتة) كان قد نُشر بأكمله في صوت الحجاز. وقصائد عديدة أشرنا إليها في مواطنها مما يعفينا من التكرار هنا.

(65) ناد أدبي تأسس في جدة في الخمسينات الهجرية (الثلاثينات الميلادية) حدثني عنه الأستاذ محمود عارف الذي كان من أعضائه هو وحمزة شحاتة والعواد وآخرون. وانظر عنه: محمد علي مغربي: أعلام الحجاز 144، 159.

وهذا النداء المتواصل للموت رافقه ممارسة تامة لمبدأ (الخروج من الحياة وهو فيها) وكان مصير أدبه مثل مصيره هو: إذ كتب على كل إنتاجه أن يبقى مطموراً تحت أغطية الحجب عن الناس. فالقصيدة تُكتب لكن لا تُنشر أبداً. وبذلك كُتب عليها الموت (الخروج من الحياة وهي فيها) ولم يسمح لقصائده أن تمارس حياتها مع غيرها من أدب زمانها. وفي ذلك قال شحاتة رداً على سؤال صحفي عن سبب عدم نشره لشعره:

(عبثاً أحاول التخلص من سيطرة شخصية الناقد على اتجاه ما أنتج. إنها ظاهرة قد تُفسّر بضعف الثقة في الذات، أو بأنها أثر للشعور بالخطيئة)[66].

نعم.. إنها الشعور بالخطيئة. وهو ما أمسك بزمام حياة شحاتة وقاده إلى مصيره المحتوم. ذلك المصير الذي لم يجد له فيه مؤنساً غير العودة إلى الفطرة الطاهرة البريئة: الطبيعة، حيث يشكو همّه ويدع عينيه تذرفان المحبوس من دموعهما:[67]

ودعيني على الطبيعة (ألقي)	عن فؤادي الطليح أعباء همي
شاكياً ما لقيت من عنت الدنيا	إليها، إن الطبيعة أمي
غاسلاً بالدموع بالندم الملتاع	في توبتي جرائر إثمي

وبذلك يتم القرار ويبدأ حفيد آدم بتنفيذ الحكم الذي أطلقه على نفسه:

(تمّت عزلتي الآن.. ولم تعد لي علاقة بأحد.. إلاّ بالمقدار الذي لا يزيد عمّا يتهيأ لأي نزيل في فندق صغير - إلى شيرين 34).

ويعلّل شحاتة فعله هذا قائلاً:

(إن مقداراً من التعب ضروري للشعور بالراحة.. ماذا في وسعنا جميعاً أن نصنع؟ إنها الحياة.. ماذا تعنيه.. تعب متصل؟! والراحة؟ والهناء؟ والسعادة؟..

فترات من الأحلام.. تشبه خيوطاً من النور..

... هذا العذاب الذي يحمل كل إنسان نصيبه منه.. إنه صورة من الاستشهاد.. كل إنسان شهيد في سبيل أن يظل واقفاً بعض الوقت إلى أن تخور قواه..

(66) دمياطي: رحلة إلى الأعماق 71 وقارن: رفات عقل 14.
(67) من قصيدة: موقف وداع: الساسي: الموسوعة الأدبية 2/ 142.

إننا في سفينة.. وكل الفرق أن الرحلة أطول.. إني أشعر بضغط الوحدة.. شعوراً مخيفاً.. أراني غريقاً.. أتخبّط وأرسل صرخات الهلع.. وأسمع أصوات ضحكات السخرية ممن يتظاهرون بإنقاذي.. إني أحلم في واقعي هكذا.. فظيع أن يتحوّل واقعنا إلى أحلام تفيض بالفزع.. إنها أقدارنا.. الأقدار التي تدع لنا حرّيتنا في أن نسير.. ولكن إلى حيث تريد).

يخاطب بذلك ابنته شيرين (رسائل ـ 35) ويرجو منها في الرسالة ألا تحزن من أجله لأنه يلاقي قدراً محتوماً كُتب عليه:

(لا أريدك أن تحزني من أجلي يا ابنتي الحبيبة.. سيجيء اليوم الذي أعتاد فيه على الظلام الدامس.. الذي فرضته الأقدار عليّ.)

وهذا الظلام الدامس ليس سوى (الخروج من الحياة وهو فيها) ذلك القدر الذي حق عليه فاستجاب له راضياً مقتنعاً، لأنه مصاب بداء عضال سلم منه الآخرون ولكنه أعطب شحاتة. وهذا الداء هو الإحساس بالخطيئة. وهذا إحساس مهول يدرك شحاتة هوله ويعرفه تمام المعرفة لأنه يعانيه ويعيش فيه، ووصفه لنا في إحدى رسائله[68] قائلاً:

(إن الإحساس رزء.. ولذا كانت زيادته جنوناً أو شذوذاً أو انحرافاً، والإنسان مرتبط بمصيره من أول الخط إلى آخره.. كما يرتبط راكب القطار به.. فإذا لم تنقص كمية الإحساس ـ إن جاز التعبير ـ فلا أمل لذي إحساس في الراحة.)

والراحة أمل لشحاتة لم يتحقق قط. وكان يدرك ذلك لدرجة لم يتطلع معها لهذه الراحة المتوهمة. ولكن شحاتة مع ذلك لم يتراجع نحو الظلام ماحياً نفسه من الوجود الفاعل كنتيجة لأحاسيسه تلك، ولم تتحول الحياة عنده إلى عبث وجودي خائب. بل حمل على عاتقه رسالته ـ على الرغم من فداحة مأساته ـ وجاهد نفسه جهاداً عسيراً كي يجعلها درساً لبني آدم سواه. وحاول أن يقدّم حلّه لمعضلة العيش في حياة المادة. ويتجلى ذلك في كتاباته مما سنتحدث عنه في الفصل الثالث. إن شاء الله.

* * *

---

(68) جاء ذلك في رسالة خاصة منه إلى الأديب والوزير السعودي محمد عمر توفيق. مخطوطة من عبد الله خياط (جزء منها منشور في مقدمة «شجون لا تنتهي» مع بعض تحريف يشوّهها ويصرف معانيها).

لقد توسعنا في الحديث عن صورة (آدم) في أدب شحاتة، وذلك لأنها تمثّل حمزة شحاتة على حقيقته. والواقع أن الكتاب كله حديث عن هذا العنصر وتحليل له. والآن نأخذ بعض أمثلة من أدب شحاتة تنعكس فيها الصور الخمس الأخرى من صور النموذج. وسأكتفي هنا بأمثلة مقتضبة تدل على المقصد وتفتح إمكاناته دون أن تنهكها. والقارئ يستطيع تتبّع النموذج وتطبيقه على أعمال شحاتة ما دام قد عرف النموذج وعناصره الستة وما فيها من أبعاد. ونحن ليس من هدفنا أن نستقصي كل طاقات النموذج، فهذا في حقيقته استهانة بها وتقليل من قدرها، مثلما أنه استهانة بالقارئ وإمكاناته مما هو استعلاء وغرور ننزّه أنفسنا وقرّاءنا منه وعنه. وإن في القراء من الوعي ما يكفي ليكونوا مبتكرين في تناولهم للنصوص، وهذا حق للقراء مثلما هو صفة لهم. وحسبنا أننا قدمنا نموذجاً في ما نراه مفتاحاً لأدب شحاتة. وحسب أمثلة موجزة عنه مؤشراً إليه ودالاً عليه. والعمل هو مفتاح نفسه والقارئ هو الفاعل. وما كنت أنا سوى قارئ استجاب للنص واستجاب له النص فتكشفنا لبعض، ووصلنا إلى منطلقات أخذت بنا نحو النموذج. والوصول إلى النموذج وحده يكفي كإنجاز للقراءة الصحيحة وهذا حسبنا وهو غاية ما نريد.

أمّا عناصر النموذج الأخرى وما لها من أمثلة في أعمال شحاتة فهي مثل:

الفردوس: الفردوس يمثّل ماضي الإنسان وحلمه البعيد الغائر في نفسه، ويتجلّى هذا الحلم في منام الإنسان أو في تطلّعاته الحالمة أو في طموحه للمصير المأمول. وفي شعر شحاتة قصائد تبرز فيها صورة الماضي المشرق بضيائه العظيم، وليس الماضي هذا إلاّ ماضياً رمزياً، إذا قرأناه حسب النموذج وجدنا فيه تصوراً متخيّلاً لفردوس الشاعر المفقود، ومن ذلك قول شحاتة في قصيدته (يا قلب مت ظمأ)[69]:

1 ـ زادته في الحب عقبى أمره رهقا	عانٍ بجنبيّ يهفو ثائرا قلقا
2 ـ يظل إن ذكر الماضي وفتنته	غصان.. راحته أن يلفظ الرمقا
3 ـ تحيي خيالات ماضيه له صورا	ماتت وخلّفت الآلام والحرقا
4 ـ ورب ذكرى أذاقت نفس باعثها	ويلا يزلزل عزم الجلد والخلقا
5 ـ يا قلب غرك من ماضيك رونقه	وأن حظك فيه كان مؤتلقا
6 ـ وأن مسرح لذات الهوى شرع	حوى الحياة مدى ضم الهوى أفقا

(69) نُشرت في جريدة (المدينة المنوّرة) عدد 4896 ص 7 في 15/6/1400هـ.

7 ـ وأن جدولك السلسال مطرد على حفافيه ينمو الزهر متسقا
8 ـ يلقاك بالورد طلقا من مناهله وبالمفاتن يسبي سحرها الحدقا
9 ـ رفّت عليه معاني الحسن سافرة فاقت بما ذاب من ألوانها الشفقا
10 ـ وأن محرابك القدسي كنت به العابد الفرد يحبوك الرضا غدقا
11 ـ تقيم فيه فروض الحب خاشعة ألقى عليها الهوى من صدقه ألقا
12 ـ فاليوم نوزعت في مثواك حرمته وعدت تشهد من عباده فرقا
13 ـ وزاحمتك على أركانه مهج عبادة الحب فيه تشبه الملقا
14 ـ والماء؟ لا ماء يا قلبي.. قمت ظمأ ودع مدنسه يهلك به شرقا

في هذه القصيدة تتحرك مشاعر الشاعر متوهّجة بذكرى ماضية، فيغنيها مطلقاً أساه عليها بهيام صوفي وعشق رباني لا يمكن أن يكون عن ذكرى دنيوية زائلة، وإنما هو صدى لما ورثه شحاتة عن النموذج من صورة محتبسة في اللاوعي الجمعي، أطلقها الزمن من محبسها تحت وطأة الظرف المعيشي الفادح الذي ما إن مر به الشاعر حتى تحركت صورة الماضي في وجدانه في تعارض مع الحاضر الخانق.

وفي البيتين 10 ـ 11 تجد صورة تماثل حالة آدم عليه السلام في الجنة حيث يعبد الله وحده ورضا لا يدركه كدر.

وفي البيتين 12 ـ 13 يجد القارئ صورة لحياة يشاهدها المرء دائماً في دنياه، ويستطيع القارئ إلباس هذه الصورة على مواقف كثيرة في زماننا وكل الأزمان التي تماثله.

وتنتهي القصيدة بانقطاع الماء: انقطاع الحياة لأن الماء هو الحياة، كما ورد في القرآن الكريم: ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ ـ (الأنبياء 30) فلم يبق على القلب غير انتظار الموت: العودة إلى الفردوس. وهذه ليست نهاية أو فجيعة ولكنها غاية الشاعر ومبتغاه، فليس دون العودة إلى الفردوس من غاية، وهي هدف يكون كل شيء سواه شقاء وعناء: أي ظمأ.

وفي قصيدة (المغنى الحائل) تبرز المقارنة بين الحاضر والماضي، هذه المقارنة التي تقوم على رفض الحاضر لأنه لا يشبه الماضي بوجه حال. ومن ذلك قوله:[70]

(70) مخطوطة من بابصيل. (ونُشرت في «شجون لا تنتهي» 52 مع بعض أخطاء مطبعية تحوّر معانيها).

أنت مغنايَ؟ لا فلستَ بأهل — أين عهدي بزهره والبلابل
وسناه الفياض تسبح فيه — صور الحسن كالمهى في الجداول
ومعانيه.. والهوى من معانيه — وأمساء وحبه، والأصائل
ومحاريب قدسه وتراتيم — رؤاه وسحره، والشمائل
وخطى من أحب فيه ونجواه — وأعياد وصله والمحافل

* * *

لست مغناي. لا.. فقد كان مغناي — حفيلا وليس مثلك قاحل
ضاحكاً كالربيع مستكمل الفتنة — كالخلد طاهراً كالفضائل
ثابت العهد والأمانة والحسن — وفيا، والأوفياء قلائل
أين مغناي، أفقه، ومداه — وتسابيح أيكه والعنادل
أنت مغناي؟ لا.. فقد كان مغناي — رحيما، وليس مثلك قاتل
إنما أنت طائف من جحيم — غال مغناي صورة ودلائل
فإذا أنكرت سماءك عيني — فلأني فقدت تلك المخائل
ولأني عفت الحياة وكفنت — أمانيَّ راعفات المقاتل
رائياً فيك حلم أمسي المردى — حافلاً بالعزاء أو غير حافل

وهذه صورة واضحة الدلالة في مقارناتها. ونجد البيت الحادي عشر يشير إلى دور إبليس (طائف الجحيم) حيث اغتال لحظة السعادة الآدمية وخنقها بإغرائه وخداعه لآدم حيث أوقعه في الخطيئة.

* * *

الأرض: الأرض ذلك المنفى الإنساني الذي هبط إليه آدم، تحوّلت إلى منفى أزلي كتب على النموذج امتحاناً له وبلوى، وما أقساها من منفى يقول عنه شحاتة:

(إن أية عقوبة لا تبلغ شدة النفي إلى الأرض)

ويقول هاجساً بنفسه حلم الخروج من الأرض:

(من المؤكد أن من يفارق الأرض لن يعود إليها.. إلاّ ليحاكم على جريمة كبرى..).

ويقول:

(إن كل ما يخلص من جاذبية الأرض يتحرر من قيود الحياة.. أو حياة القيود ـ إلى شيرين 111).

والحياة على الأرض إذاً محاكمة على جريمة كبرى: على الخطيئة الآبدة. ولذلك يتساءل شحاتة مستنكراً:

(لماذا نتشبّث دائماً بما يربطنا بالحياة مع إدراكنا التام بأن أسباب الارتباط بها يضعنا في قيود أكثر.. وتواترات أكثر..؟ ويضع لنا ـ كالحضارة ـ مزيداً من الشقاء..).

ويجيب عن سؤاله: (إنها غريزة التزحلق المستمر أو دوّامته الحقيقية بالتأكيد ـ 112).

وفي رسالة أخرى إلى ابنته يقول معلناً تبرّمه بحياة الأرض:

(إني أتعذّب عذاباً نفسياً مريراً من أن قيودي لا تسمح لي بالانطلاق بعيداً خارج هذه الدائرة المغلقة ـ 99).

ويصف العيش في الدنيا (الأرض) بشعره فيقول:[71]

يا سرحة الجبل الطاوي على مضض حقائق العيش والأحياء تطويها
ماذا عرفت عن الدنيا وباطلها مما عرفناه من أخفى معانيها
قد قمت ناضرة الأوراق راوية من مستقاك على أعلا مجاريها
وقد صدرنا ظماء عن مواردها مذ لوّث الظافر الجاني حواشيها
يرمي السمات بنا في قاع غيهبه من ناعمين رأوا رشدا توقيها
جرحى تنوء بأعباء الحياة أسى مطلّحين عمينا عن مساريها
يلقي بنا الأين عزلا في مفاوزها طخياء ترمي بنا هوجا مراميها
ويوهب الأمن بسام على دخل في محنة هو دون الناس جانيها

وفي مطوّلته الشعرية (شجون لا تنتهي) يقول:[72]

ما اصطباري على الأسى وثوائي ونداني من لا يجيب ندائي

---

(71) شجون لا تنتهي 51.

(72) السابق 17 (وهي هنا قد أخضعت لتحريف كثير متعمّد) واعتمدنا في دراستنا على نسخة مخطوطة من عبد الله خياط.

جمد الدمع في مآقيّ يا حب وقزّ اللهيب في أحشائي

* * *

كم أخوض الأحزان راكب تيه ضل في لا نهاية سوداء

يا دروب الهوى: تغطيت بالورد على الشوك.. غارقاً في الدماء

الضحايا من تحته مهج حرى ومن فوقه رؤى شعراء

هكذا أنت والمحبون من قبلِ فراش مسير للفناء

رحلة تثمر اللغوب وخيط من حرير يقتادنا للشقاء

وشجون لا تنتهي وصراع يسحق الصبر دائم الغلواء

الحجى فيه حائر في ظلام والأماني موؤودة الأصداء

والخيالات في دجاه شموع ثرة الدمع.. ذابلات الضياء

والأسى فيه.. للجراح يغني عبرتيه محلولك الأرجاء

ينشد الفجر وهو ناء غريب ضائع مثله شهيد الدعاء

ألهذا تشقى النفوس بما تهوى وتكبو الغايات بالعقلاء

ويهيم الخيال.. في ظلمة الحيرة يسري على بصيص الرّجاء

وتفيض القلوب منطويات بجراح الأسى على البرحاء

يا بريق السراب أسرفت في الجور وأثخنت في قلوب الظماء

هذه صورة الأرض عند النموذج، وهذا ما جعله يعلن الشقاء على نفسه:

لقد ماد بي جهد السرى نحو غاية حرام على طلابها العيش والأمن[73]

* * *

التفاحة: تتردد التفاحة (الخطيئة/ الإغراء) في أدب شحاتة بشكل مخيف فهي تهيمن على تفكيره وتقض مضجعه. والقارئ لأدب شحاتة يرى ذلك بعنف مهول.

والتفاحة تتلبّس دائماً في ثيابها الأولى التي حاكتها الإغراء والبريق. وتأتي بصورة تجربة جديدة. يخاف منها الإنسان بطبيعة تركيبه، حسب قانون النموذج في خوفه من الجديد المجهول. ولكن هذا الخوف يتراجع أمام الإغراء والبريق وأحاسيس التحدّي

(73) العدل المعطول. را: خفاجي: الشعر والتجديد 248.

بالمغامرة. فيقع حينئذ من حيث لا يدري. ولذلك يحذر حمزة شحاتة ابنته شيرين مشفقاً عليها، خشية أن تقع هي مثله فيقول لها في رسالته رقم 17 (ص 44):

(تذكري يا ابنتي الحبيبة أن حياة الناس مملوءة بالمخاوف من كل تجربة جديدة.. وخصوصاً التي تكون أشكالها وصورها براقة.. إنهم يعرفون خلال تجاربهم أن كل تجربة مريرة تلبس دائماً ملابس مغرية.)

وهذا وصف تام لحالة ارتكاب الخطيئة الأولى وأكل آدم للتفاحة. وهي حالة مغروسة في اللاوعي الجمعي للإنسان، وتتيقّظ انفعالاتها في كل موقف تتشابه ظروفه مع ظروف التجربة الأولى، مما يُنشئ الخوف في النفس البشرية من الجديد المجهول. وتاريخ الإنسان ليس سوى إعادة مكررة لتلك الحالة. وحياة البشر هي ذلك التاريخ القائم على تمثيل التجربة إياها وإعادة تمثيلها.. وفي ذلك يقول شحاتة لابنته في الرسالة رقم 20 (ص 92):

(من الآن يتحتّم عليك أن تعرفي أن الحياة هي التاريخ.. حياة الفرد.. والبشرية.. خط طويل وعريض مقسّم إلى خطوط لا حدّ لها.. متقاطعة دائرية أحياناً.. ومنحنية أخرى.. أياً كانت.. فكل منها عبارة عن نقطة بين نقطتين.. أي أن كل شكل من أشكالها إنما هو النقطة المكررة.).

ولذلك كان شقاؤه متواصلاً لأن الجسد لا يشبع. وفي ذلك جاء في الدعاء المأثور من جملة ما يستعاذ منه (نفس لا تشبع)[74].

وعن هذا يقول شحاتة:[75]

شقيت بالحس في رغائبه وكلها نافر وممتنع
بروم منها ما لا يحققه جهدي وقد عاق خطوي الظلع

ومعركة الخطيئة صراع يمر به الإنسان منذ أن هبط إلى الأرض امتحاناً لصموده حتى إنه صار ضرورة للحياة (ما تكون الحياة كاملة معاني القوة إلا به) كما يقول شحاتة محلّلاً لهذا الصراع في معاش الإنسان.

(الإيمان بالفضيلة قديم، كما أن الكفر بالرذيلة قديم. والحرب بينهما ما تزال

(74) سنن الترمذي 5/ 519 (دعوات 69) البابي الحلبي القاهرة 1975.
(75) مجموعة بابصيل 20.

قائمة، ما تهدأ لها ثائرة. وهي سجال بينهما، ميدانها النفس الإنسانية تارة. ومجال الحياة الظاهر تارة أخرى. وستبقى سجالاً هكذا. إلاّ إن أراد الله.

فإذا انهزمت الرذيلة في مجال الظاهر، لم تنهزم في مجالها الباطن. فعرشها ما يزال موطد الأركان في النفوس. فهل كانت الرذيلة ضربة لازبة على الحياة؟

أم أن في النفس الإنسانية ضعفاً؟ ما تكون الحياة كاملة معاني القوة إلاّ به، بأن يبقى قائماً يذكي نار الصراع فيها حتى تنتهي إلى غايتها المقدورة لها ـ محاضرة: الرجولة 34).

ونلاحظ هنا أنه يطلق كلمة الرذيلة وذلك هو مصطلحه في فترة ما قبل بلوغ نقطة الوعي بالنموذج، حيث حلّت كلمة (الخطيئة) محل الكلمات الأخرى المرادفة لها، وذلك عام 1363هـ (1943م) كما عرفنا من قبل.

* * *

حواء:

إن الارتباط بين حواء والتفاحة وثيق جداً، فحواء هي حاملة التفاحة، وهما تشتركان معاً في صفات الخطر (الإغراء ـ والبريق) ثم مخاطبة الوجد الحسي عند آدم مما يجعله مصيدة للاثنتين معاً. ومن خلالهما أتى إبليس إلى آدم، ولعب أخطر لعبة له في تاريخ الإنسان. تلك اللعبة التي تحولت لتصير هي نفسها تاريخاً للإنسان. ومن هنا طغت حواء على كل ما كتبه شحاتة. وتكاد تكون أقواله في (رفات عقل) كلها عن المرأة والزواج والحب والطلاق، وسنعالج هذا الموضوع معالجة مستفيضة في الفصل القادم إن شاء الله.

ولكننا هنا نعرض نماذج له كصورة لهذا العنصر. وإن كان كل أدب شحاتة يحمل الأمثلة على هذا العنصر مقروناً بالذي قبله (التفاحة). وهذا يمثل عند شحاتة بذرة الفناء التي يحملها الإنسان بين جوانحه ويسعى في حياته فيها:

(إن الإنسان يعيش طويلاً وهو يحمل مرض موته ويصارعه) وذلك مبنيّ على طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة. هذه العلاقة التي يراها شحاتة متنافرة وتكون السلامة ما دام التنافر، وهذا هو حل المعري للمشكلة. ولكن الخطر يأتي فيما لو تحوّل التنافر إلى حب، وهذا بالضبط هو مرض الموت الذي شخّصه شحاتة في قوله هذا[76]. لأن

(76) إلى ابنتي شيرين 47. وسنشير إليها فيما يلي برسائل.

الإنسان ـ فيما يبدو ـ فريسة سهلة الاصطياد و (اصطياد إنسان بأية طريقة أسهل من اصطياد أي حيوان ـ رسائل 113).

والمرأة ليست شراً، حتى في نظر حمزة شحاتة، الذي ذاق أقسى أنواع المرارة على يديها. وتستطيع المرأة تحصين نفسها من غوائل الشر التي تجعلها مصيدة للرجل. فلا تقع في حبائل الشيطان. وذلك بأن تتحصن فيما سمّاه شحاتة بالحياء: (محاضرة الرجولة 105).

(ومعناه في المرأة أنها المرأة تهزم الشيطان، وتطرد المجرم الخطر. وتجعل من جسدها حرماً لا يتدنس وفيها حياة.. ما دامت لها طاقة).

وللمرأة عند شحاتة وجهان: (في كل امرأة تسرك امرأة أخرى تسوؤك ـ رفات 55).

والفارق بين هذا الرأي والرأي السابق عليه فارق قرره زمن النموذج وطبيعة علاقته مع المرأة. فهو قد قال الأول في عام 1359هـ (1939م) قبل أن تتمخّض تجربته عن الوعي بالنموذج، بينما القول الثاني جاء في فترة النموذج الكاملة. وهو ما يفسر ازدواجية صورة المرأة عند شحاتة حيث الوجهان السّار الذي يحمل الإغراء والبريق (صورة التفاحة)، والسيّئ الذي يحط بالفريسة نحو الهاوية. وليس من مفر عن ذلك الخطر، فصلة آدم بحواء صلة جبرية لا فكاك منها. يقول شحاتة:

(تستطيع أن تحتقر المرأة، وأن تنبذها، وأن تبغضها.. ولكنك لا تستطيع أن تنساها.. فهي أبداً تسمم حياتك بعيدة وقريبة.. وحبيبة وبغضية ـ رفات 86).

ومنذ زمن الشاعر المبكر وهو مع المرأة في علاقة (إقدام.. وهروب) وفي إحدى قصائده الأولى التي قلّدها عنواناً ذا مدلول نموذجي هو (نهاية) وكأن علاقة آدم بحواء هي النهاية لهما معاً. وهو ما ترمز إليه القصيدة. وفيها تجد كل صور النموذج ومؤشراته مما يدل على أن زمن النموذج غائر في أعماق شحاتة منذ عهد الفتوة:[77] وفيها نقرأ:

1 ـ أخير سبيليك التي تتجنب	وأدنى حبيبيك الذي لا تقرب
2 ـ فيا ليت لي منك التجنب والقلى	وراءهما ود الفؤاد المغيب

(77) السامي: الشعراء الثلاثة 46 ومخطوطة عبد الله خياط.

3 ـ قرب ابتسام دونه وغرة الحشا — وإعراضة فيها الحنان المحجب
4 ـ وقيت الأسى لو أنصف الحب بيننا — لما بت أرضى في هواك وتغضب
5 ـ ولكنه المقدار يعبث بالفتى — على وضح وهو البصير المدرب

* * *

6 ـ صبرت، وما صبر امرئ لم يعد له — على يأسه فيما يحاول مذهب
7 ـ أيقدم؟ والإقدام خطة يائس — رأى أن ضيق الموت للنفس أرحب
8 ـ أيحجم؟ والإحجام فسحة ساعة — سيعقبها عمر كريه معذب
9 ـ وما هو بالمختار في ذين إنما — ضرورته تملي عليه وتغلب
10 ـ وما خير أمرين استوى فيهما الحجا — على غمرة من حالك الشك يضرب
11 ـ إذا ما انجلى منها فأقشع غيهب — تكنفه فيها فأطبق غيهب
12 ـ أصارع من أمواجها اليأس والردى — وإن الذي بعد السلامة أرهب
13 ـ وهل بعدها إلا غلابيك محنة — وإن كنت تعمى عند من لا يجرب
14 ـ فما منك للعاني ذراك حماية — ولا فيك للراجي جميلك مطلب
15 ـ وأنت كمتن البحر ما فيه مأمن — لسار، ولا فيه لعطشان مشرب
16 ـ وفي موجك الرجاف ـ والموج دونه ـ — مخاطر ما تنفك تُغري وتعطب
17 ـ طوت أي جبار طوى البحر همه — وخلّفه مغصوباً، وقد كان يغصب
18 ـ فإن زهدتني في حماك مخاوفي — دعاني ـ فلبيت ـ الهوى والتعتّب
19 ـ وما فرحي بالقرب منك مسرة — ولكنه برق من الوهم خلب

* * *

تتشطر حواء هنا إلى امرأتين: امرأة تسرّك وأخرى تسوؤك، والأولى مطلب لشحاتة، ولكنه خائف من الثانية فهو بين حالتين: حالة إغراء تحث على الإقدام، وحالة خوف تدعو للإحجام. وهذا كله مقدّر على الشاعر ليس له به خيار. وهذه معان تتردد وتتكرر في الأبيات 1 ـ 13 حيث يليها البيت 14 معلناً خيبة النتيجة في صراع آدم مع حواء:

فما منك للعاني ذراك حماية — ولا فيك للراجي جميلك مطلب

وتأتي الأبيات الثلاثة التالية له (15 ـ 17) وكأنها شهادة على تاريخ آدم مع حواء.

ذلك التاريخ الذي يتمدد على فوهة بركان قد ينفجر في أية لحظة. وينتهي آدم عندئذ بأن يكون (مغصوباً وقد كان غاصباً). وهذا معنى يستشري في كل إنتاج شحاتة وقد رأيناه من قبل في قوله: (إن الإنسان أسهل من أي عمل في الطبيعة.. اصطياد إنسان بأية طريقة أسهل من اصطياد أي حيوان ـ رسائل 113).

وتنتهي هذه الأبيات ببيتين يصوّران الحيرة الأزلية في احتكاك آدم بحواء (وآدم بالتفاحة): الخوف يزهده + الهوى يغريه. وهذا ليس مسرّة (ولكنه برق من الوهم خلب).

ويرد هذا المعنى بإصرار عنيف في كثير من أشعاره، ومن ذلك قوله:[78]

يا للعقول من السنين تساوقت	سودا مثقلة الظهور عجافا
حسن الحسان بهن وعد يرتجى	بخلائق تتعجل الإخلافا
الداعيات إلى الحفاظ وليته	منهن كان وفاً لنا وعفافا
الشائبات وصالهن لمن وفى	وحمى وشد بناءهن زعافا
الذارفات الدمع حيث أردنه	سحرا يرد الأقوياء ضعافا
المولعات بكل لحظ جارح	لم ينتفضن لوقعه استنكافا
التاركات حمى الكرامة نهبة	للشك زلزل صرحه إرجافا
واها لأفئدة هناك خضيبة	عاشت لهن على الأسى أهدافا

ولكن حواء مثل آدم قد أصابها الأسى وهبطت معه إلى الأرض، وهي تلاقي مثل ما يلاقي من الشقاء في دنياها، حتى وإن كانت قد أسهمت في توريط آدم في الخطيئة، ولذلك فإن شحاتة لم يتجاهل المرأة، وحينما وجدها بجانبه تساءل في (كبرياء)[79]:

متى كنا هنا؟ قولي	متى كنا؟ وهل كنا؟
أتفنى ذكريات الحب	فينا قبل أن نفنى
لقد هنا وهان الحب	منذ سرت بنا الأيام
بعيداً في مساري الصمت،	لا ذكرى ولا أحلام

(78) مخطوطة من عبد الفتاح أبو مدين. (نشرت في شجون لا تنتهي 67) وكُتبت في مناجاة بينه وبين الشاعر حسين سرحان.

(79) مخطوطة شيرين 80 وكبرياء هو عنوان القصيدة.

ومد ظلاله النسيان ... فوق معابر الصمت
فلا أنا قد خطوت ... إليك معتذرا ولا أنت

وبذلك يتحول الاثنان معاً إلى (طائرين ريعا عن وكرهما)[80]:

يا لنا طائرين ريعا عن الوكر ... فهاما والليل داج عويص
فهما في الظلام داع مهيض ... لسليم جناحه مقصوص
يا لها رحلة يرانا بها الجهد ... ولكن قد عز فيها النكوص

ولكن هذا موقف نادر عند حمزة شحاتة قد يركن إليه في لحظة من لحظات السكينة لمباغتة، غير أنه لا يلبث أن ينتبه على لسع الألم في مهجته وعندئذ يسل من لحاظ أساه صرخات سادية يصبها غضباً على الجانية:

اذرفي الدمع على ماضيك فالدمع عقاب
والأسى في ندم النفس من الإثم متاب
ربما كفر عن ذنبك حزن وعذاب
غير أن الذنب يبقى صاخبا تحت السكون
وصراعاً أبدياً في نفوس النادمين[81]

وبذلك يتنكّر شحاتة لرفيقته، ويعلن تنكره في قصيدة اختار لها عنواناً معبّراً هو (قصة الإنسان)[82]:

أما أنا فقد انتهيت
وشربت من حلو الكؤوس
ومرّها ـ حتى ارتويت
وبلغت من غايات حبك
ما كرهت.. بما اشتهيت..
وأفقت من حلمي الجميل

---

(80) مخطوطة بابصيل 14 قصيدة بعنوان (الصوص). وهي منشورة في شجون لا تنتهي تحت عنوان (فلسفة حائر) 59.
(81) مخطوطة شيرين 146.
(82) السابق 125 ونُشر بعضها في جريدة (عكاظ) 19/1/1397هـ.

على الحقيقة
وهي كابوس ثقيل
وتسللت من حاضري
أوهام ماضيك الحفيل
وفرغت من وصب الخيال
فلا اشتياق.. ولا غليل
وطرحت أعباء الشعور
بكل ما قد كان منك
وما يكون
وخلصت من تلك السفاسف والقشور
ومن فجاءات الجنون
ونعمت بعدك بالسكون،
فلا صراع ولا دموع ولا ظنون

أمّا وقد أعلن خلاصه من حوّائه الآن، فإنه يتقدم خطوة أبعد من ذلك ويطلب من (صائدة القلوب) ألاّ تطرق باب قلبه لأنه قد أوصد هذا الباب وإلى الأبد:

لا تطرقي بابي فقد أوصدته
وأمنت ثائرة الرياح
ووهبت عمري للطبيعة
بين ليلي والصباح
وهربت من أسر الحياة
ورحت منطلق الجناح
ما أنت؟ ما أنا؟
شهوتان تلاقتا
في موقف دعتاه حبا
فأصابتا
مما أتاح هواهما

دفعا وجذبا

حتى إذا انطفأ الأوار

تداعتا مللا وسلبا

هذه هي حقيقة علاقة الرجل بالمرأة ـ كما يراها النموذج وهي ليست قصة ذاتية أو حدثاً خاصاً وإنما:

هي قصة الإنسان

أسدل أو نضا عنها الستار

كانت ـ وكان الليل

واللهب المثار..

تهويمة المخمور،

طاح بما أقامته الخمار.

أمّا الآن وقد اقتبسنا بعض أمثلة عن صور عناصر النموذج في أدب شحاتة، فإننا نحجم عن الاستشهاد بصور عن العنصر السادس (إبليس) لأن صورته لا تأتي في أدب شحاتة بشكل متميّز، وإنما تختلط مع العناصر الخمسة الأخرى بحيث لا يمكن فصلها عنها. وكأن شحاتة بذلك يقترح أن عنصر الشر في الحياة ما كان ليكون له وجود في حياة البشر لو أن الإنسان أراد ذلك حقاً. والإنسان قادر على طرد الشر من حياته، والشر لا يأتي بسبب من قوته وجبروته، ولكنه يأتي بسبب ضعف الإنسان وانهياره أمام مغريات الحس وشهوته.. ولو صمد آدم في وجه الإغراء لما كان حدث له ما قد حدث. لا سيما وأنه قد تسلح بتحذير رباني أخطره بعاقبة الانصياع للشهوة الجانحة. ولكن آدم نسي ذلك فسقط بالخطر. ولذلك نص القرآن على أن غواية آدم كانت بسبب معصيته أي إخضاعه نفسه لهواها، ولم يُرجع القرآن السبب إلى جبروت إبليس وقوته في الإقناع والآية تقول: ﴿وعصى آدمُ ربَّه فغوى﴾ ـ (طه 121).

بقي أن نعرف الآن قضية مهمة عن فلسفة النموذج وهي كيف عاش حمزة شحاتة حياته الشخصية في ظل ما تلبّست به نفسه واصطبغ به فكره من توجيهات عقلية عاطفية نابعة من فكر النموذج؟

وعلى الرغم من أننا قد ميّزنا من قبل بين اثنين ممن يدعى بحمزة شحاتة، أعني

الفنان والشخص. وقلنا إننا نتكلم في كتابنا هذا عن الفنان حمزة شحاتة لا الشخص حمزة شحاتة، إلاّ أن شحاتة في الواقع عاش حياته الخاصة بنهج لا يمكن فهمه وتفسيره أو حتى قبوله إلاّ بموجب مفهوم النموذج. فقد كان غريباً بين الناس. غريب في تكوينه الشخصي وفي مزاجه النفسي وفي أسلوبه وفي تفكيره. ولقد أجريت مقابلات شخصية مسجّلة مع عدد من أقاربه وأصدقائه وعارفيه. وذلك كي أستكشف جوانب حياته الخاصة. فهذا الرجل اللغز الذي لم أعرفه ولم أسمع به إلاّ بعد وفاته، مع أنني ما كنت ممن يجهل أدب بلده وأدباءه، ولم يكن بالشيء الهيّن عليّ أن أكتشف في أدبه زخماً فنياً ما ظننت قط وجوده في أدب بلادي. وهذا وضعني أمام تحدّ كبير كي أعرف سر هذا الرجل، ولقد اقتضى مني ذلك جهداً مستفيضاً ما ندمت عليه قط. ولا ريب أن جهلي بشحاتة وأدبه، وحتى بوجوده، مثال على جهل كل سعودي به، وبكل تأكيد على عدم معرفة جمهور العرب في كافة ديارهم بهذا الرجل الذي مات قبل أن نعلم بشأنه. وذلك لأنه حجب نفسه عنا وأسرها في محبس أتقن الحجب من حوله حتى لم تنفذ إليه باصرة وهو حي.

والذين قابلتهم وسجّلت المحادثة معهم بهذا الشأن هم: ابنته شيرين والأساتذة محمود عارف، وعبد الله عبد الجبار، وعبد الله بلخير، وحسين عرب، ومحمد حسين زيدان، وعبد الفتاح أبو مدين. وقد أجابوا جميعهم عن أسئلتي الخاصة بحياة شحاتة بصراحة وتفصيل كشف لي المغلق من حياته. وكانت ابنته شيرين في منتهى التفاهم والصراحة والوضوح مما أعطاني صورة تامة عن حياة حمزة شحاتة مع أهله وأبنائه. وسأعرض هنا صورة لحياة الأديب بناءً على ما وجدته في مقابلاتي هذه. وهذا العرض ليس رواية لسيرة رجل من الناس وإنما هو تشخيص لصورة النموذج حياً بين البشر الذين كُتب عليه أن يعيش معهم قسراً وفرضاً، فكيف تصرّف النموذج في هذه الورطة اللازبة؟

في صباه بعد أن تقدّمت به خطاه إلى خارج البيت وانتقل مع أخيه إلى جدة، أخذه أحد آل جمجوم ممن كان يولي حمزة عطفاً وحباً، إلى مدرسة الفلاح[83] ليتعلّم

(83) هي مدرسة أهلية أنفق عليها الوجيه محمد علي زينل وكان إنشاؤها في عام 1323هـ (1902م) وفيها درس جيل الأدباء الروّاد في الحجاز ولها فضل كبير على النهضة العلمية في البلاد. انظر عنها: عبد الرحيم أبو بكر: الشعر الحديث في الحجاز ص 45 (المدينة المنوّرة 1977).

فيها. ولما دخل هذا الصبي الفاره القوام إلى الصف المقرر له، ووقعت عيناه على من سيكونون زملاء صف له، فوجئ السيد جمجوم ومعه المدرّس بأن الصبي حمزة يرفض الجلوس في هذا الصف، ويتأبّى حتى الوقوف أمام الطلاب ويخرج إلى الممر قائلاً: لن أدرس هنا. هؤلاء صبية صغار وأنا كبير وأريد أن تأخذوني إلى صف أكبر من هذا. ولم يجد معه أي إصرار من الرجلين كي يقنعاه بأن الكبير فيه هو جسمه لا عقله. ولكن الصبي يفرض قراره على الرجلين فيأخذانه إلى صف أكبر. وهناك يجلس حمزة ليتعلم مع الدارسين الذين سبقوه في زمن تحصيلهم العلمي، ولكنه يدخل في الحلبة فما يلبث أن يبز زملاءه ويتعلّى عليهم، بل إنه يتمادى في ذلك حتى يدخل كمنافس عنيد لأحد الأساتذة في المدرسة وهو الشاعر محمد حسن عواد، حيث يأخذ حمزة في كتابة الشعر وما يلبث أن يدخل في مهاجاة حادة مع العواد طال زمنها وارتفع شأنها حتى نشر عدد من قصائدها في صوت الحجاز لكل من الشاعرين[84].

وحادثة الصف بما تضمنته من رفض وتجاوز، صارت علامة مميزة لكل تصرفات شحاتة في كافة شؤون حياته. وقادته أخيراً إلى النموذج. أو لعلها كانت إرهاصاً للنموذج. فهي تصدر من ابن عائلة شحاتة. وهي عائلة طغى عليها العنصر النسائي وقل فيها الذكور. وكان والد حمزة الذكر الوحيد بين إناث. ومن ذلك جاء له اسم شحاتة عندما نصح نساء الحي أمه بأن (تشحته) وهي عادة شعبية تعملها النساء لأولادهن كي لا يصابوا بالعين الحاسدة. فشحتت الأم ذكرها الوحيد فصار (شحاتة) وعاش لينجب ثلاثة ذكور، حمزة أصغرهم. والقصة مما روته لي السيدة شيرين حمزة شحاتة. وهي من قصص الأسرة المتناقلة بين أفرادها.

ومثلما جاء حمزة من فرع نسائي فقد تجذّر منه فرع نسائي آخر، حيث أنجب

---

(84) من قصائد حمزة شحاتة فيها: ملحمة (الساسي: الشعراء الثلاثة 50) و (إلى أبولون ـ صوت الحجاز 19/ 12/ 1355هـ (2/ 3/ 1937م) و (الليل والشاعر ـ الساسي 32). وللعواد مطوّلته (الساحر العظيم) نُشرت في ديوان خاص ثم أعيد نشرها في ديوان العواد الجزء الأول. النادي الأدبي. جدة 1398هـ. ومن هذه المعركة انظر محمد علي مغربي: أعلام الحجاز 157 وجريدة المدينة المنوّرة عدد 5540/ 26/ 7/ 1402هـ. ولقد كانت معركة مقذية بلغ فيها الهجاء مبلغاً خطيراً خاف به الشاعران من السلطة والمجتمع فتوقفا ولقد اعتذر العواد أخيراً من شحاتة في قصيدة بعنوان (عتاب) نُشرت في ديوان العواد (نحو كيان جديد). كما أن حمزة شحاتة بادل العواد مشاعر مماثلة إذ أثنى عليه في مجلس ضم أدباء سعوديين في القاهرة نقل ذلك عبد السلام الساسي في كلمة مخطوطة حصلت على نسخة منها من محمد علي قدس.

خمس بنات وكذلك كان أخوه نور، ولم ينجب أحد منهما ذكوراً. ولعل ذلك مثل حسرة في نفس حمزة أوقدت نيران النموذج في صدره. ولقد ذكرت شيرين عقدة الذكورة في الإنجاب، في رسالة لها إلى أبيها نُشرت في آخر كتاب (إلى ابنتي شيرين).

ويأتي حمزة رافضاً لواقعه وطالباً ما هو أبعد منه، ومنتطقاً بحزام نسائي فكأنه الابتلاء يمتحن به في دنياه. حتى إذا ما شبّ وصار فتى من خيرة فتيان الحجاز علماً وثقافة، أخذ يتعهّد نفسه بالقراءة والمطالعة في بطون الكتب، وصارت تلك عادة له وطبعاً فيه لا يرضى فيها إلاّ أقصى غاياتها. وشهد له بذلك أحد أقرانه فقال: (إن خصيصة حمزة التي تبدو خليقة من خلائق العبقرية النادرة، هي القدرة على إتقان ما يولع بإتقانه، بحيث لم يكن يرضى قط إلاّ بأقصى مراتب التفوّق فيما يعن له أن يعنى بمعرفته ودرسه)[85].

ويشهد له بذلك محمد حسين زيدان فيقول[86]: (إن حمزة شحاتة هو الفاصلة في مقدمة الطليعة.. والتحدي فيه أن يرفض كل ما يتصور أنه النقص يوصف به. وإذا ما عرف أن بعض الشباب يدرسون الرياضة العليا غاب في صومعته عن رؤية الناس ليدرس حتى إذا تمّ له العلم جاء يرفض استعراض العضلات أمامه، ليستعرض عضلات الفكر والعلم). ويروي زيدان أن شحاتة سأل مرة الشيخ محمد بن مانع عن مسألة في الدين فأفتاه فيها، ولكن حمزة بطموحه لم يقتنع من المسألة بجواب فتوى، فأخذ بأمهات كتب الفقه مثل (المحلى) لابن حزم و (المغْني) لابن قدامة، يقرأ فيها ويتعلم في فقه الدين ما يُرضي به غلواء نفسه الجيّاشة بحب المعرفة. ويشير زيدان إلى روح (الرفض والتجاوز) عند شحاتة فيقول: (هكذا حمزة شحاتة شبّع فكره بالدرس، وأشبع أسلوبه بفكر نظيف. ولكن إياك أن تلمزه في معارفه حتى لعبة الكيرم، حتى نغم على وتر العود. كأنما هو أراد أن يكون موسوعة ثقافية متحركة).

وفي ذلك إشارة إلى إجادة شحاتة للعزف على العود، وهي هواية مارسها في حياته وبرز فيها، حتى إنه كان يتسقّط غلطات الملحنين المشهورين، مثل محمد عبد

---

(85) عزيز ضياء: حمزة شحاتة: قمة عرفت ولم تكتشف 49.

(86) مقالة: حمزة شحاتة هو الفاصلة.. في المقدمة. جريدة المدينة المنوّرة (ملحق الأربعاء) ص 17 ـ 3/ 5/ 1403هـ.

الوهاب ويكشفها ويعيد أصولها إلى أساتذة الموسيقى الأولين مثل سيد درويش وسواه، ولكن هوايته هذه ظلت ممارسة خاصة لا يتمتع بها سوى الصفوة من صحبه.

وحب شحاتة للمعرفة وتعلّقه بها، ثم أخذه لنفسه بالكمال فيها، جعله يقسو على نفسه قسوة بالغة، فهو يحبسها أياماً في منزله ليتعلم مسألة في الفلسفة أو الدين أو اللغة، ويغيب عن الناس محتجباً حتى يبلغ غايته فيها. وهذا شيء قاله لي كافة أصدقائه. مثلما أنه كان مولعاً بمطارحة الأحاديث في المسائل العلمية والأدبية، ويقول الساسي إنه يناقش في ذلك لأكثر من عشر ساعات. ويميل إلى العلوم الرياضية والمنطق[87]. أما عبد الله عبد الجبار فيقول: إن ولعه بالجدل يجعله يناقش أكثر من عشرين ساعة[88]. وهذا ولع في شحاتة توقّد في نفسه مبكراً وظل معه حتى وفاته. وتحدث هو عنه في إحدى مقالاته الأولى وقال[89]:

(ليس أحب إليّ من النصب في سبيل تعديل الموازين ومعاناة الحقائق واحتمال مشقة الهدم والبناء في نفسي وفكري، فإن كانت الحياة حياة باستمرار حركتها، وتجدّد دواعيها وتعدّد صورها، فالنفس ما تكون النفس العميقة إلاّ بما يجيش بها من أسباب التغيير والتحوّر والتقدم والتقهقر).

وأخْذُ شحاتة لنفسه بالكمال وولعه بالمعرفة، جعله لا يرضى بالنقص حتى في غيره من الناس، ولذلك عرف أصحابه عنه أنه كان يشد في عضد بعض الناشئين من الأدباء. وقد يكتب لبعضهم مقالات تُنشر بأسمائهم، وهي من إبداعه حتى إنه عندما كتب سلسلة مقالاته النقدية عن (الجمال والنقد) في صوت الحجاز، وهمّ أحد الأدباء بالرد عليه، فلما عرف شحاتة بذلك ساعد ذلك الكاتب، وكتب عنه الرد، فهو ينشر ثم يرد على نفسه باسم زميله، وهذه قصة ذكرها محمد حسين زيدان. وأنقل هنا قول زيدان فيها لخطورة القصة وحساسية الموقف، ولولا إيماني الكامل بأمانة الأستاذ زيدان لما صدّقت ذلك. ولقد ناقشت الأستاذ زيدان فيها وأكدها لي على شريط مسجّل وهي منشورة في جريدة المدينة (ملحق الأربعاء) في 3/ 5/ 1403هـ يقول زيدان: (يأخذ

---

(87) الشعراء الثلاثة 30، 31.

(88) مقدمة: حمار حمزة شحاتة 18.

(89) بين النقد والجمال (1) صوت الحجاز 17/ 1/ 1359 (25/ 2/ 1940م)، ونُشر في كتاب (حمار حمزة شحاتة) ولكن فيه أخطاء فادحة تحوّر معانيه وتحرّفها.

بعض الناس من عارفي حمزة شحاتة الذين لم يتعمّقوا فيما هو صانع مع الذين يأخذ بيدهم، أنه كثيراً ما يبتعد عنهم كأنه لم تكن له علاقة بهم من قبل. فلم يعرفوا أنه طموح إلى أن يأخذ بيد الذين تستضعفهم تصرفات الحياة والأحياء فبعامل التحدي فيه يقف بجانب هؤلاء يلقي عليهم الأضواء، سواء بما يتبرّع به من العوامل أو المقالات التي تعطيهم فرصة الظهور، أو بشيء من المقاومة معهم ضد الذين يجحفون به، فإذا ما وصلوا إلى نوع من الندادة بكثيرين، تفرغ لغيرهم ليفرغ منهم. فكل همه أن الإبراز لهؤلاء برهان على انتصاره، برهان على فوز التحدي منه. فمثلاً: كتب عن الجمال وليس همّه أن يظهر هو، ولكن أعطى للأستاذ عبد الله عريف يرحمه الله فرصة، فهو يكتب له مقالات في الجمال رداً على المقالات التي كتبها حمزة شحاتة نفسه، وحين كتب عبد الله عريف كتابه عن محمد سرور كان الكثير من الأفكار والصفات والمزايا من تلقين حمزة لأنه أكثرنا معرفة بمحمد سرور).

وقد نرى في ذلك آراء عن الأمانة العلمية والنزاهة الأدبية، ونذهب في ذلك مذاهب نبعد فيها أو نقرب، وهذا موقف يحق للقارئ أن يقول عنه ما يشاء، لكنه يظل موقفاً ذا مدلول حاد على شخصية النموذج واعتقاده بنفسه. فالنقص طبع في الناس وليس عيباً يُستحى منه، وما دام طبعاً جبلوا عليه فلا ضير في معالجته بإتمامه حتى يشتد عود الواحد منهم فيعتمد على نفسه وهذا ما عمله شحاتة.

والنقص في الحياة وفي الأحياء لا بدَّ أن يواجه بموقف ثابت، ولا يهم إن أحد من الناس وصف وقوفنا بأنه عناد أو تصلب في التفكير. وهذا مذهب ألزم شحاتة به نفسه، فهو عندما اصطدم مع أحد الموظفين الرسميين يطلب منه اسمه الثلاثي كما هو النظام، يرفض شحاتة هذا الطلب ويصر على أن اسمه هو حمزة شحاتة، اسماً ثنائياً فقط. ويدخل في جدل حاد مع الموظف يبيّن له فيه غباء النظام وعدم منطقيته. وقال كلمة لا تصدر إلاّ من بطل (النموذج) محاجّاً بها الموظف: (هذا هو أنا: حمزة شحاتة ولو زدت حرفاً واحداً فهو كأن تنقص حرفاً ولن يكون أنا عندئذ) روت لي الحادثة ابنته شيرين. وكأن شحاتة بذلك يقول إنه جاء إلى هذا الكوكب قطعة واحدة (حمزة شحاتة) ولا يمكن المساس بوحدة هذه القطعة زيادة أو نقصاً. لأن ذلك تغيير لها وهي غير قابلة للتغيير لأنها (النموذج).

وهذا موقف لو حدث لأي إنسان آخر لبادر وأعطى اسمه الثلاثي بل الرباعي - كما هو نظام التعامل الرسمي - ولن يرى أن الموقف يحتاج إلى نقاش أو جدل حتى

ولو كان فيه تنازل عن الرأي الشخصي. ولكن شحاتة ليس من هذا النوع من البشر. إنه مختلف. إنه النموذج. ولقد عرّض نفسه في ذلك الموقف إلى رفض طلبه. ولم يكن ذلك يهم شحاتة بمقدار ما يهمه صموده على مبدئه.

وتحكي لي شيرين عن موقف مماثل حدث لأبيها في القنصلية السعودية في القاهرة، حيث ذهب لإثبات زواج ابنته في أوراق رسمية.

وطلب منه الموظف إحضار ابنته للتأكد من شخصيتها ـ كما هو النظام ـ وهذا طلب كلّف الموظف ـ كما تقول شيرين ـ أربع ساعات من وقته، يستمع فيها إلى جدل منطقي مستفيض من حمزة شحاتة يوضح فيه عدم جدوى هذا الطلب. وكان مما قاله في ذلك: إنني أستطيع أن أحضر لك أية امرأة من الشارع أو حتى الخادمة في المنزل، وأطلب منها أن تقول لك إنها ابنتي، فهل تستطيع أن تكشف أمرها؟ ويتم بذلك إقناع الموظف والحصول على الورقة المطلوبة من دون إحضار ابنته. وتلك صورة لكل ما يعرض لشحاتة من مواقف في حياته، ولأسلوب تعامله مع زمنه ومعاصريه. واستطاع شحاتة بهذا النهج أن يفرض أسلوبه في الحياة على الآخرين، وامتلك إعجاب المحتكّين به واندهاشهم من سلطان منطقه وبراعة لسانه الذي يخلب به لبابهم، فيجعلهم يقبلون منه ما لا يقبلون من سواه. ومن عجيبه في ذلك ما رواه عبد المجيد شبكشي أنه حينما كان مديراً للشرطة في جدة، أُحضر إليه حمزة شحاتة في قضية أمنية، ولكنه عند التحقيق معه لم يجد إلى الإمساك به من سبيل. وفي ذلك يقول شبكشي: (لم أستطع الإمساك به أو إيقاعه في القضية ـ كمحقق يهمه إنجاز عمله.. وذلك لبراعته وقدرته وفهمه للقانون، وكأنه محام ناجح أو أستاذ في القانون)[90].

* * *

وهذه البراعة الفائقة في شحاتة قادته إلى استقلالية النهج في حياته مهما تعارض ذلك مع هوى المجتمع ونفسيّته، وقد يبلغ به الأمر حدّ التنكّر لإنتاجه لمجرد أن أحداً من الناس قد مس هذا الإنتاج بتعديل أو تحريف. ومن ذلك تنكّره لمقدّمة كتاب (شعراء الحجاز) وهي مقدّمة نقدية تقف في طليعة النقد الأدبي الحديث في رؤيتها ودقّة أحكامها وبُعد النظر فيها[91]. وقد كتبها حمزة شحاتة بناء على طلب زميله عبد

---

(90) جريدة البلاد عدد (7294) 5/ 6/ 1403هـ، ص 11.

(91) سنتعرض للآراء النقدية لحمزة شحاتة في بحث يصدر مستقلاً إن شاء الله.

السلام الساسي مؤلف الكتاب، ولكن الساسي عندما نشر الكتاب حذف جُملاً من المقدّمة كانت تمس أحد الأدباء الروّاد في الحجاز ممن له يد فضل على المؤلّف وسواه من الأدباء. وهذا أغضب حمزة شحاتة وأدى به إلى أن ينكر المقدّمة كلها، وينفي نسبتها إليه وما فتئ ينكرها حتى وفاته رحمه الله.

وله موقف مشابه مع مؤلّفي كتاب (وحي الصحراء) الأستاذين محمد سعيد خوجه وعبد الله بلخير. وكانا قد استعانا به لفحص المختارات الشعرية لمادة كتابهما. وحدث أن قدّم أحد الشعراء نخبة من قصائده للنشر في ذلك الكتاب، ولاحظ شحاتة أن إحدى القصائد تلك لم تكن لمقدّمها، وإنما هي لشاب كان له محاولات شعرية طواها الزمن حينما طوى الموت صاحبها، فالقصيدة مدّعاة إذاً ويجب إبعادها. كان هذا رأي شحاتة ولكن المؤلّفين لم يجدا قول شحاتة مقنعاً، لعدم علمهما يقيناً بأن ذلك حق، ثم هما يريان ترك الأمر للشاعر الذي قدّم القصيدة، وهما لا يجدان فيه شكاً. وهذا أدى بشحاتة إلى مقاطعة الكتاب ورفض حتى أن يدرَج اسمه في الكتاب أو شعر من أشعاره. وصدر الكتاب يضم بين دفّتيه مختارات شعرية لشعراء الحجاز في وقته، دون حمزة شحاتة[92].

وهذا الرجل لا يقبل في نفسه، ولا في حياته إلاّ ما هو تام وإنكاره لمقدّمة (شعراء الحجاز) ما هو إلاّ صورة لإصراره على اسمه الثنائي ورفضه إعطاء اسم ثلاثي ـ كما ذكرنا ـ وذلك لأنه يريد من الناس أن يأخذوه وحدة تامة، الزيادة فيها أو النقص منها تفكيك لها ومسخ لحقيقة وجودها. ولذلك أنكر صنيع الساسي في المقدمة فنفاها عنه. . . وأبعد بنفسه عن كتاب (وحي الصحراء) لما رآه نقصاً في (رجولة) أحد الشعراء إذ يدّعي ما ليس له. ولما أثبت المؤلفان هذا النقص في كتابهما صار الكتاب عندئذ في عين شحاتة ناقصاً لا يليق به الانضمام إليه.

ويبدو جلياً على سلوك شحاتة وعلى فكره أن عقدة (الناقص) تستحوذ عليه وتزعج روحه فتحرّكها نحو طلب (الكمال). ولا ريب أن النقص كان ولم يزل عقدة الإنسان الأولى ومنها جاءت إليه الخطيئة. ولن يحمي الإنسان من تكرار الوقوع في

(92) نذكر هنا أن الشاعر محمد حسن عواد لم يكن في تلك المجموعة أيضاً لأسباب تتعلق بظروف أحاطت بالعواد وقتها بعد صدور كتابه (خواطر مصرحة) وذلك لما كان يتعرض له العواد من نقمة أدبية بسبب أفكار كتابه ذاك في هاتيك المرحلة من تاريخنا. وقد فهمت ذلك من أحد المؤلفين.

الخطيئة إلاّ طلب (الكمال). ولكن الإنسان لن يصل إلى الكمال، كما أنه لن يسلم من الوقوع في الخطيئة. وهذا هو سر شقاء بعض النفوس التي بلغت حساسيتها درجة رفيعة من الإدراك. فهي ترى النقص وتستطيع أن تفلسف الكمال فتتصوّره، ولكنها في غفلة من وازع الكمال فيها تسقط بالخطأ. فلا يسعها عندما تتيقّظ بين يدي الخطيئة إلاّ أن تسعى للتكفير.

ونماذج شحاتة الأدبية تدور حول (الكمال) فهو يتحدّث عن الجمال التام (رفات ـ 29) والزوجة الكاملة، أي حواء قبل زمن التفاحة (رفات ـ 83). وحتى في الحيوان يبحث عن الكمال، وفي مقاله الجميل (حمار حمزة شحاتة) نجد صورة الحمار الكامل (ص 34). وفي محاضرته (الرجولة عماد الخلق الفاضل) يتجلّى الكمال بالرجولة. ويتم ذلك عند شحاتة على درجات في سلم العودة إلى زمن البراءة والنقاء، زمن الفردوس. وأولى درجات السلم تكون بإقامة (الرجل الفاضل) ثم يليه (الرجل التام) الذي يتطوّر ليكون (رجلاً كاملاً)، وهذه صفة لم تتحقّق إلاّ في محمد رسول الله ﷺ وسنرى قول شحاتة في ذلك. فهو يؤكد في بده محاضرته تلك على صفة (الفاضل) مشيراً إلى أن منتهى ما يمكن أن يطمح إليه جمهور مستمعيه هو هذه الصفة (الفاضل). وليس (الكامل، فما يزال الكمال نشيدة الحياة الممطولة، ووهمها الذي تنساق أبداً في طلابه. وما دامت مراحل الحياة تمتد ولا تنتهي، وقوافل الأحياء تسير ما يثقل خطاها الزمن الجاهد وما دام التغيير الدائم دأب الحياة وسبيل ما فيها، فهل نقول إن شيئاً كمل، قبل أن يوفى على غايته، ويبلغ تمامه؟ ـ 21 ـ 22).

والإنسان أول ما يحقّق لنفسه في طريقه إلى الفلاح هو (الرجولة) لأنها ميسورة التحقيق فهي طبع وفطرة في الإنسان (ص 115) ويستطيع استثمار الرجولة لخير نفسه ومجتمعه إذا هو استطاع أن يميّز بين (الرجل) فيه و (النفس)، وهما عنصران يتصارعان داخل الإنسان، فإن تغلبت النفس سقط الرجل في الهاوية. أما إن انتصر الرجل فيه فإنه بذلك يتحوّل ليكون (فاضلاً). وصفة الفاضل هي صفة الرجل الذي يقود نفسه ويقسرها (ص 115). وتتحقّق هذه الصفة اكتساباً وممارسة. وتصبح الفضائل عندئذ (قوة بأثرها وإشاراتها وغلابها للنفس ـ 115) وبلوغ هذه الفضائل يؤهل الرجل لأن يوصف بأنه (فاضل) ولكن هذه الفضائل درجات تتفاوت في عظمتها، فإن صارت طبعاً مع طول الممارسة، وأخذ الرجل نفسه بأرقاها يصبح عندئذ (الرجل التام) أو بتعبير آخر (الرجل الرائع) وهو من يأخذ بالصفات الرائعة، وهي ثلاث صفات: (القوة،

الجمال، الحق) يقابلها ثلاثة انعكاسات لها (فالقوة تقابل الحياء، والجمال يقابل الرحمة، والحق يقابل العدالة ـ 117).

والحياء عند شحاتة مركز الانطلاق في كل رحلة الإنسان الخلقية، ولا بدَّ أن ذلك استجابة لوازع النموذج، إذ إن أول ما تحرّك في آدم بعد أكله للتفاحة هو (الحياء) وذلك بعد أن ظهرت له ولحواء (سوءاتهما) وكان الحياء هو أول دوافع الحركة عند آدم في تلك الكارثة، فراح هو وحواء يسعيان لستر عورتيهما ﴿**وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة**﴾ ـ (الأعراف 22) والحياء يرتبط بالرجولة ارتباطاً عضوياً (فالحياء قوام الفضيلة والرجولة عمادها ـ 114).

ويصبح الحياء بذلك شعاراً للرجولة ونبراساً لها. ويطلق شحاتة مقولة بذلك تكون له نبراساً وشعاراً حيث يقول: (ليس رجلاً ذا ضمير من لا يسمع صوت حيائه دائماً ـ 105). ويتحقق الحياء عن طريق العفة (والعفة سموّ بالنفس لا تشيل بميزانه خالجة من خوالج الشيطان والهوى. فإذا انحرفت بها نزوة عارضة من نزواتها، لجأت إلى التكفير والتوبة والاعتراف لتتطهّر من إثمها. وهكذا حتى تكون الفضيلة حياء من الله، تتجنّب به مواطن حرماته فلا تأتيها ولو أتاها الناس جميعاً ـ 79).

والرجولة بأركانها الأساسية: العفة التي هي روح الحياء، والحياء الذي هو قوام الفضيلة، تنتج (الرجل التام) ـ وتكون هي حركة التاريخ وسر الرقي الإنساني في منظور شحاتة الذي يتفجّر في نفسه تيار انفعالها قرب انتهاء المحاضرة حيث يقول (ص 120):

(الرجولة التي كانت رمز القوة الفعالة في الإنسان القديم، ورمز سجاياه ومحاسنه في أول وثباته إلى التطور، ورمز الحياء والرحمة والعدالة في فجر مدنيّته المنبثق، ورمز المبدأ للعربي يوم نهض بأعباء رسالته التاريخية..

... الرجولة التي ورثها الصحابي الرجل، عن أبيه العربي الرجل، عن جده القديم الرجل، فكانت عماد مبدئه الإنساني الذهبي.

الرجولة التي كانت النار المندلعة والثورة الجانحة في دماء صحابة محمد ﷺ، وفي دماء أعوانه وأنصاره، على الجهاد للحق والقوة والمبدأ.

الرجولة التي طبعت كل شيء حولها بطابعها الجبار.

الرجولة التي دوّت بها صرخة قائد البشرية الكامل محمد ﷺ فافترع بها قمّة المُثُل العليا يوم قال:

(والله يا عم، لو وضعوا الشمس في يميني، والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما فعلت، حتى يظهره الله، أو أموت دونه). . أو أموت دونه.

هكذا يقول قائدنا الكامل البطل. بل قائدنا الكامل الرجل.

فهذه رجولة رجل. . .

. . . هذه قوة وجمال وحق

حياء ورحمة وعدالة.

حياء من الهزيمة في الحق

ورحمة للجاهلين بالحق

وعدالة تأخذ للحق بالحق).

هكذا تتحول الفلسفة إلى شعر، والعقلانية إلى زخم عاطفي تنفجر كلماته بين السطور. وأهم من ذلك أن الجُمل الثلاث الأخيرة تتحوّل إلى مبادئ في حياة شحاتة لا يحيد عنها، فقد التزم بستّة (الحياء من الهزيمة) فيما يراه حقاً ـ ورأينا على ذلك أمثلة، وسنرى أُخر غيرها فيما يأتي من فصول ـ وهو يرحم (الجاهلين بالحق) ولعله لهذا السبب أعان عبد الله عريف وغيره من الأدباء على الكتابة. وتردد صدى ذلك في كتاباته ومن ذلك قوله لابنته في إحدى رسائله إليها: (تحطمت قبل أن أبدأ قصة حياتي التي شغلتني عنها ولوعي بإنقاذ الغرقى. . وإطفاء الحرائق ـ رسائل 127). ويقول في مقالة له نشرها الساسي في الموسوعة[93] الأدبية (2/ 153):

(إن ميلي إلى المشاركة الوجدانية والتجاوب مع مشاعر الآخرين والانفعال بها، يشكّل أخطر نزعاتي عليّ وأكثرها توهجاً وحدّة. وهو مرد كل ضعف فيّ، وغالباً ما تدفعني غلبة هذا الضعف وسلطانه عليّ، إلى مآزق من الضر والجهد تعرّضني لأفدح التجارب التي يستنكرها ويثور عليها عقلي، لأنها كانت ولا تزال وستظل مصدر 99٪ مما أصبت به في حياتي من تعاسة وخيبة. . ليس في ذلك مجال للشك.

فهذا ميل عاطفي يتحوّل إلى سلوك قاهر لا سبيل لتفادي آثاره السيئة بأي قدر من الإرادة).

ويبدو أن شحاتة استطاع أن يتمثّل المبدأين الأول والثاني في حياته بأسلوبه

(93) ورأيت مخطوطة لها في مجموعة عبد الله خياط.

الخاص. ولكنه صارع المبدأ الثالث صراعاً مريراً، ومؤلماً ولم تتهيأ له أسباب النصر في تحقيق (عدالة تأخذ للحق بالحق). ولذلك لم يقرّ له قرار في كل ما دخل فيه من وظائف حكومية. وكان يستقيل من الواحدة بعد الأخرى. على الرغم من كل الحرص الذي بذله المسؤولون الكبار في الدولة للاستعانة بشحاتة كموظف متميّز بعقله وذكائه وفرط إخلاصه. ومن هؤلاء الشيخ محمد سرور الصبان، وكذلك كان لحمزة شحاتة وجاهة عند الشيخ عبد الله السليمان الوزير الأول في الدولة. ولكن شحاتة كان ينفر من الوظائف نفور الحصان الكريم من القيد. وكان عدد أوراق الاستقالة في ملفه الرسمي أكثر من أوراق طلب التوظيف.[94].

ولا يصعب علينا أن نرى السبب في هذا القلق الذي يلف حياة نموذجنا. كما أن النموذج نفسه قدّم دليلاً على سبب رفضه للوظيفة. وهو ما نفهمه من كلام ورد في صلب محاضرته عن الرجولة في مساق حديثه عن الحياء والرجل الفاضل الذي اتخذ الحياء مبدأ سلوكياً له.

ويصوّر لنا شحاتة الرجل الذي: (يرى أنه يتمتع بمنصب مرموق يكون فيه وسيلة لاستغلال الضعفاء والعبث بحقوقهم فيستحي ويتنحّى ـ 97).

فهل هذا هو سبب رفض شحاته للوظيفة؟

إن هذا موقف يتّفق مع فلسفة النموذج ومع نفسيّته، ويدخل في إطار ما يمكن توقّعه لهذا النموذج من تصرفات. وليس فيه غرابة إذا نظرنا إلى شحاتة بناء على فكرة النموذج.

ولذلك أخذ عناء حمزة شحاتة في الحياة يتزايد يوماً بعد يوم، وهو يرى الحياة بكل نقائصها ومادياتها، فيتحرق أسى وهو يحاول مدّ يده للغرقى كي ينقذهم، ولكن هذه اليد لا تقوى على التمدّد بحرية كافية لتصل إلى المنكوبين. كما أن المنكوبين في الغالب لا يحسّون ببلواهم، لذلك لا يعبأون بتلك اليد الغريبة التي ترتعش في وسط

---

(94) معلومات من مجموعة أصدقائه المذكورين سابقاً، وانظر الساسي: الشعراء الثلاثة 31 والموسوعة 134. ومغربي: جريدة المدينة المنورة 5519 ـ 5/ 7/ 1402هـ ـ وعلاقة شحاتة بالصبان علاقة صداقة وأخوة وثيقة يعرفها الوسط الأدبي والاجتماعي في الحجاز ويشير إليها الأستاذ زيدان في مقالة في المدينة المنوّرة ـ الأربعاء 3/ 5/ 1403هـ. أما صلته بابن سليمان فيشير إليها شحاتة في مقال له بعنوان (العظيم) منشور في كتاب (حمار حمزة شحاتة) ص 53 والمقصود به عبد الله السليمان.

الظلمات، فيظن الناس أن رعشتها كانت داء ألمّ بها، ولا يعلمون أنها ترتعش من داء عثا بهم هم دون أن يدركوا. ولذا تفتّق الألم في جارحة شحاتة فأطلقه حسرات مكلومة تطايرت كالشرر في خلوة الغريب المعزول يبكي بها على حياة له لم يعشها ولم يستقبلها. يقول:[95]

(لم أستقبل حياتي منذ وعيت حتى هذه الساعة..

كنت أعيش متأثراً بجملة الظروف والدوافع والمقاومات..

أسير.. وأتقهقر.. وأقف.

وأحياناً أعدو بجنون.

وحيث يتاح لي أن أتأمل ذاتي أرى أنني أداة تُملى عليها مقدرات حركتها وسكونها..

لم أشعر قط بتحرير إرادتي. وحين بدا للآخرين أني اكتملت بحكم السن واتساع أفق التجربة.. وجدت أن ما يُسمّى الإرادة فينا ليس إلا حاصل ظروف وعوامل ينسحق فيها ما هو ذاتي وداخلي تحت وطأة ما هو خارجي.

فإذا قلت الآن ـ بصدق ـ إني أجهل من أنا؟ أو ما أنا.. فلأني لم أستقبل قط ما أستطيع أن أسمّيه حياتي).

ويزيد شحاتة، واصفاً ألم نفسه على خسارتها في معركة الوجود، أو بالأحرى على عدم تمكّنها من خوض هذه المعركة المهمّة فيقول:

(إني كنت كالجندي الذي قضى أيامه ولياليه في التدريب والاستعداد لمعركة لم يُقدَّر له أن يخوضها).

وما فتئ شحاتة يحلم بمعركته في الحياة كي يحقّق (عدالة تأخذ للحق بالحق). وسعى إلى بث هذا الحلم في صدور بناته حيث حلم لهن في معركة يقودها من جيشهن، وذلك في أمنيته بأن يكنّ كلهن طبيبات، فيُنشئ معهن مستشفى يعالج به الفقراء مجاناً، ويكون في المستشفى قسم ملحق يعالج المقتدرين بالمال، كي ينفق به على القسم المجاني: عدالة تأخذ للحق بالحق[96]. ولكنها أمنية لم تتحقق، حيث لم

---

(95) دمياطي: رحلة إلى الأعماق 68 ـ 69 وروفات عقل 12.

(96) تحدثت السيدة شيرين شحاتة عن هذه الأمنية لأبيها في جريدة البلاد. عدد (7294) 5/ 6/ 1403هـ (19/ 3/ 1983م).

يتخصّص في الطب من بناته غير واحدة. ومضى شحاتة دون أن يخوض معركته التي ظل يتحسّر عليها. وطلب أخيراً الاستشهاد في معركة الجهاد كأمنية أخيرة لتحقيق العدل على الأرض ـ وقد ذكرنا ذلك من قبل ـ ولم تتحقّق له الشهادة ولذلك نعى حمزة الحياة قائلاً:

(إن العيش بالنسبة إلى من استكمل وعيه محنة تستوجب الرثاء ـ رفات 87).

ومحنة شحاتة في عيشه كانت كبيرة وعميقة، أدت به إلى الرفض والتمرّد على ظروف المعاش (العادية عند غيره من الناس) وفلسفة (الرفض) عنده أخذت بالتطور مع مرّ الزمن، فقد كان الرفض ممارسة تجاوزية، كما في قصة رفضه للدراسة في الصف الأول بالمدرسة، ورفضه المشاركة في كتاب (وحي الصحراء)، ورفضه لنسبة مقدمة (شعراء الحجاز) إليه، ورفضه للوظيفة، وكل هذا حدث قبل عام 1363هـ (1943م) عام بلوغ النموذج مرحلة الوعي. وبعد هذا التاريخ تحوّل الرفض من معنى التجاوز، ليكون بمعنى التكفير عن الخطيئة، وتمت ممارسة ذلك بأن ينسلخ شحاتة من ملابسات الخطيئة على مفهوم بيت امرئ القيس:

وإن كنت قد ساءتك مني خليقة فسلّي ثيابي من ثيابك تنسلي

فأخذ يسل نفسه من أخطائه وذلك بعد أن يئس من المعركة، ولم يعد يرى بصيصاً من أمل في تحقيق عدالة معاصرة، واستحال بذلك الحل البشري، وليس من أمل إلا بمعجزة ربانية قال عنها شحاتة:

(لو كان للتاريخ أن يسألنا.. ماذا تنتظرون؟ لقلنا.. المعجزة. وهذا صحيح.. ولكن أتراه ميسوراً؟ ـ رفات 49).

وبانتظار المعجزة راح شحاتة يصحّح ما ارتكبه من أخطاء، فحلّ كارثة الزواج عنده بالطلاق، محرقاً بذلك صفحة من تاريخه ظل يكرهها ويصب عليها كل ما في جوانحه من غضب وغيظ، ولم يغفر لنفسه هذه الخطيئة وظل يلومها عليها، حتى تمكّن الأسى منه فأوهى جسده، وهتك عينيه فأفقدهما بصرهما قبل وفاته بثلاث سنوات. وكانت تلك كارثة هزّته من أعماقه وهدّت ما بقي فيه من كيان.

وقبل فقدانه لبصره أصيب بارتفاع السكر في دمه. ثم تبعه انفصام شبكية العين. وهذان المرضان يحدثان لأسباب منها العضوي ومنها النفسي. والأطباء يحدّثوننا بأن القلق والاضطراب النفسي المزمن يفعل في الجسد مثلما يفعل في النفس، فيرفع نسبة

السكر في الدم، ويسبب انفصال شبكية العين مما يصيبها بالعمى، مثلما أن السكر يمتد للبصر فيؤذيه. ولا شك أن حمزة شحاتة كان يعيش تحت ضاغط نفسي أزمن عليه وطال، فصار له على جسده مضاعفات انتهت بفقدان بصره. على أن انفصال الشبكية يحدث أيضاً بأسباب وراثية، ويبدو أن ذلك موجود في أسرة شحاتة إذ إن أخا حمزة، محمد نور، فقد بصره في آخر عمره بانفصال الشبكية، كما أن والده قد فقد بصره في آخر عمره.

ومع ما عاشه حمزة من أسى في نفسه وفي جسده وفي خاصة معاشه مع المرأة في منزله، فقد تعرّض أيضاً لأذى كبير في ماله إذ دخل في صفقتين ماديتين فادحتين في حياته، أولاهما كانت في مستهل رجولته. حيث أسلم ما لديه من مال وعقار إلى أحد أقاربه المقرّبين منه. ولم يعِ حمزة إلا على تنكّر قريبه هذا له وإنكاره أن لحمزة أموالاً عنده، مدّعياً أن ما يذكره حمزة من مال كان شيئاً جرى على يديه في طفولته، واستنفده بما أنفقه عليه، كي يتعلّم ويبني نفسه. وليس له بعد ذلك من مال ليردّه عليه أو يحتسبه له.

وكانت هذه صدمة لكل عواطف شحاتة نحو القرابة والأهلية والولاء، مثلما هي صدمة لمعتقده بالأمانة والرجولة والوفاء والصدق، جعلته ينفر من أقرب الناس إليه، ويرى الداء يأتيه من تحت قدميه حيث ضرب من مأمنه. وبلغت الصدمة عليه حداً رفض معه كل محاولات الصلح التي بذلها المحبّون له فيما بينه وبين قريبه، وأغلق على هذه الحادثة بسياج حديدي لم ينفذ من خلاله صلح ولا وفاق. ولقد حجب حمزة القصة وفداحتها ظاهرياً، إلا أنها أخذت تعمل في نفسه عمل النار في الهشيم، وصبغت نظرته إلى الناس بصباغ حالك حوّلتهم من (نحن الجماعية) إلى (الآخرون) الذين أصبحوا الآثمين والمعتدين، وصاروا حاملي الخطيئة وباعثيها في الوجود. وبقي هو وحده البريء من الإثم، ساعياً إلى التكفير عن أخطاء الآخرين وإثمهم.

وليت الأمر وقف عند هذا الحدّ وكفى.. لقد تجاوزت كارثة شحاتة في معاشه هذه البلوى لتوقعه بثانية أشد منها فداحة. فما لبث أن استرد أنفاسه بعد حادثة قريبه. وجمع مالاً فيه عوض عما فات، ولكن الأيام كانت تخبّئ له بلوى ثانية أتته من صديق له كان يوليه من ثقته أقصاها. ويرى فيه ما لا يراه في أحد من الأحياء، فأعطاه ما لديه من مال دون مواثيق أو عهود، كي يتاجر له فيه ويريحه من هم تأسيس ثروة مالية. ولعب صديقه معه ملعوب القط والفأر، فجاءه في العام الأول بربح مالي سخي. وفي

العام التالي جاءه بربح أقل من سابقه. وجاء ربح العام الثالث زهيداً. وكأنه قدر جحا الذي مات. ويأتي العام الرابع حاملاً دموع صديقه ينعى فيها ماله الذي لديه: لقد خسرنا يا حمزة ولم يبق من مالك شيء يرد[97].

وهكذا يقتل قابيل أخاه ويهرب تاركاً جثته في العراء. وتنغرس هذه الصورة الفاجعة في ذاكرة شحاتة لتتيقّظ في إحدى رسائله إلى شيرين حيث يقول لها:

(أقسى ما في الأمر أن من تدهسينه بسيارتك لا تجدين ضرورة لنقله إلى المستشفى.. أو تقضين بجانبه.. بل تهربين منه لتتخلّصي من رعب النظر إليه - 118).

وكانت هذه الطامة التي لا طامة بعدها. وفيها تمّ إجهاض الصداقة مثلما أُجهضت القرابة من قبل. ويتم الاختناق بعدها من حلقات ثلاث محكمة الوثاق: من جانب الزوجة وهي بلاء وكارثة، ومن جانب (قرابة الصلب) وهي تنكّر وغدر، ومن جانب (الصداقة) وهي إخفاق لكل آمال التعويض عن القرابة، ولم يعد من أمل في القول: (رب أخ لك لم تلده أمك)، فلا ما ولدته الأم ولا ما ولدته ظروف المعاش بذي خير يرجى، وإنما هو شر يُتقى. وتتم العزلة وتتوثّق، حتى لم يعد فيها مجال لابن آدم كي يستنشق نسيماً صافياً.

ويتحرك هذا القوام الممشوق مُحمّلاً بخطايا السنين وآثامها، ويُمسك بقلمه القديم ليكتب على نفسه:

(تقدّم إلى المشنقة صامتاً

لا تدافع عن نفسك..

أمام محكمة يُشكّلها أعداؤك)[98]

---

(97) حدّثني عن هذه الحادثة أصدقاء شحاتة ولم يذكروا لي اسم صديق حمزة ولم أطلب منهم ذلك. والاسم لا يعنينا بحال. وكل ما يهمنا من هذه الحادثة هو أثرها على حمزة شحاتة ودورها في توجيه شخصيته نحو العزلة التامة.. وبذلك تتضافر الظروف لتمنح شحاتة نموذجاً معاشياً تاماً. فكما طلب التمام في المرأة وفي الجمال وفي الحيوان فإن الحياة تأتيه لتمنحه (الكارثة التامة) وختم مشواره (بالعزلة التامة) رحمه الله وعوّضه عما لقيه في دنياه من عناء، بالعودة الفالحة إلى الفردوس. ومما يذكر هنا أن صديقه حاول تسوية الخلاف فعرض عليه تعويضاً عقارياً ولكن حمزة أصر على حقه كاملاً (يجيء كاملاً / أو يضيع كاملاً).

(98) رقات عقل 54.

ويحيط به الأعداء، فينصرف عنهم ويتّجه إلى نفسه مخاطباً إياها بأسى وعبرة:

(وماذا بعد...؟

لا شيء..

لقد أعياني الأمر.

وعزّ عليّ الاندماج وتقطّعت أنفاسي..

إلى هذا ما أزال فريسة للخوف أن أفقد أدنى درجات القبول.

وإنها لكارثة يستوي فيها ما تأخذ وما تدع)[99]

وهذه نهاية يراها حمزة شحاتة طبيعية. ويقول:

(إنها النهاية الطبيعية لإنسان لم يسر على الطريقة التي يسير عليها الآخرون.

بل ظل يحلم بأن يعلو عن مستوى الطين.. والتراب ويخالف معرفته للحقيقة التي فهمها الجهلاء والأغبياء.. على الوجه السليم.. ما أشد ما تروّعنا الحقيقة التي تلقانا بها النهاية لرحلتنا العسيرة الشاقة التي ضحّينا فيها بكل شيء للاشيء.

وبالدّقة لما نحن الهدف الوحيد لضرباته وسخطه ـ رسائل 119).

ولذلك فإن النموذج بسموّه وارتقائه عن مقاييس العادة والواقع يحمّل نفسه مسؤولية ما حدث لها، تماماً مثلما تحمّل آدم عليه السّلام من قبل مسؤولية حادثته. ويخاطب حمزة شحاتة ابنته في الرسالة رقم 128 (ص 121) فيقول:

(إن أي تقدّم أو استعلاء يتطلّب منا ثمناً كبيراً يتحتّم علينا أداؤه، هو ضريبة أن نحيا على أن نعيش..

إن الذين يعيشون فقط ـ وكالآخرين ـ لا يدفعون هذه الضريبة التي نشعر بقسوتها كلما انطفأت في ظلمة حياتهم شمعة بما يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة. كان سيزيف الأسطورة، يحمل الصخرة جاهداً إلى القمة معذّباً يتصبّب عرقاً فإذا كاد أن يصل انفلتت وعادت إلى السفح..

إنه شقاء كُتب عليه..

وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش ولماذا القمة؟

---

(99) السابق 24 ودمياطي: رحلة إلى الأعماق 89.

لماذا الابتعاد عن التراب الذي يعيش عليه ويستقر فيه الآخرون ـ كل الآخرين؟

لا تفسير إلا أنها القدرة التي تدع في كل شيء سرّه وسرّ الظروف التي تحدّد خطوط سيره وعزيمة اختياره، لكي يختار ما يشاء منها واعياً أو غير واع. . فيكون مسؤولاً حتى في نفسه عما كان ويكون).

يقول هذا الكلام في أواخر عمره، مطلقاً بذلك حكمه على نفسه وعلى الحياة. والغريب في هذا الرأي أنه لم يكن نتيجة لما حدث له من أحداث مادية في معاشه، إذاً لكنا قلنا إنها نتيجة حتمية لمن مرّ بظروف كظروف شحاتة، ولكن المسألة أعمق من ذلك بكثير وأبعد من أن يكون مجرد ردّ فعل قادت إليه ظروف المعاش.

إن هذا الموقف من شحاتة عميق الجذور في نفسه حتى قبل أن يواجه نكبات حياته الخاصة، مما يدل على أن حسّ النموذج كان فطرة فيه ولدت معه. ولم يكن هو غير حامل لرسالتها ومنفذ لنوازعها. ونقرأ له قولاً قاله في عز شبابه قبل أن تصيبه سهام زمانه. وذلك في مقالة نشرها في صوت الحجاز في 6/ 7/ 1355هـ (20/ 9/ 1936م) وعمره سبعة وعشرون عاماً قال فيها:[100]

(وأنا حزين منقبض الصدر. . أحس دائماً بأني غريب في الحياة أو عابر سبيل أو متفرّج جيل بينه وبين ما يدور تحت أنفه من الحوادث، ويستفزّني المزاج المرح أحياناً فأسخر بالحياة، وأستجيب لبواعث السرور لحظات وهذه اللحظات نادرة في حياتي الآن، وبالرغم من أني لا أزال غض الإهاب. .).

وعلى ذلك فإن الحياة عنده منذ مبدئها حتى منتهاها ليست سوى ابتلاء كبير على ابن آدم. ولذلك قال شحاتة:

(إن الحياة تسمّمٌ طويل الأمد لكل من يحمل صك آدميته في يده)[101].

وهذا التسمّم الطويل لا يحمل للإنسان غير الموت المكرر حيث يموت الإنسان بعدد مرات مواقفه من الحياة.

وتلك هي قصة آدم على الأرض. وهي قصة شحاتة أيضاً:

---

(100) نشرت في: حمار حمزة شحاتة 22.

(101) وردت في رسالة منه إلى محمد عمر توفيق، نُشر بعضها في (شجون لا تنتهي) ص 14.

(إن حياتي سلسلة طويلة من الاستشهاد.. أفكاري، رغباتي، ميولي، أهوائي.. هي أنا.

ومن هنا يسهل أن تتصور أي إنسان تعس، هذا الذي مات بعدد الذي مات له من أفكار ورغبات وميول وأهواء ـ رقات 87).

ويظل شحاتة يعاني الموت أربعاً وستين سنة، منذ ولادته بمكة المكرمة عام 1328هـ (1909م) حتى عودته إليها في عام 1392هـ (1972م) محمولاً من القاهرة على كفن من أسى محبّيه وعارفيه رحمه الله[102].

* * *

---

(102) من الغريب أن في تاريخ وفاته اختلافاً عند من كتب عنه فمحمد علي مغربي يؤرخه بـ 12/12/1390هـ (البلاد 26/7/1402هـ). وعزيز ضياء يجعله في 12/12/1392هـ (قمة عرفت ـ 7 ويكرر ذلك في جريدة البلاد ـ 5/6/1403هـ). وعبد السلام الساسي يؤرخه بسنة 1391هـ (موسوعة 2/134). وفي غلاف كتاب (إلى ابنتي شيرين) كتب في ترجمته: توفي في القاهرة في 12/12/1390هـ. والتاريخ الذي تؤكد عليه ابنته شيرين وهو: السبت 9 يناير 1972م. أي أنه مطابق لما يقوله ضياء.

الفصل الثالث

آدم حيا.. آدم خطاء

(التحول والتغيير ـ الصمت ـ المرآة)

وسمعت صدى صوتي مبحوحاً
يلهث يتقطع..
أنا حر..
أنا حر حقاً..
أتثاءب.. أتسكع
أمشي.. أنظر
أضحك.. أبصق
حيث أشاء
وأنام
ولكن أين أنام..!؟

حمزة شحاتة: ثمن الحرية

رأينا في الفصل السابق أن حمزة شحاتة ليس شاعراً بالمعنى العادي لهذه الكلمة. وليس بكاتب كما نعرف الكتّاب، ولكنه إنسان عاش مع الناس ولم يكن منهم. وخرج من الحياة، أو أخرج نفسه من الحياة وهو فيها. وظل فيما مرّ عليه من ستين على هذا الكوكب، يلهث وراء نموذج جرّده في ذهنه لصورة الإنسان الحق، وما فتئ يلهث وراء نموذجه ذاك حتى أدركته المنيّة، وقد بح صوته وخارت قواه! فكأنه الإنسان الذي لم يكن. أو هو المعري الذي أخطأ جادته. والعذري الذي رأى ليلاه تغدر به فأحرقها وأحرق نفسه معها.

ولكنه مع ذلك العناء الذي رأينا أمثلة عليه، ظل يكتب وينتج (دون أن ينشر طبعاً). وظل كذلك يحرق ما يكتب. وهو يُقدِم على الكتابة مختاراً. ودوافعه فيها ذاتية. لأنه لم يكن يقصد بها النشر ولا الظهور. فهي لم تكن تمثّل عنده تعويضاً نفسياً عمّا لقيه من دنياه وعنتها. ولكن الشعر والكتابة عند شحاتة كانا يؤديان وظيفة حيوية مهمة لوجوده، وربما حفظاه من انهيار عصبي أو صحي مدمّر. والشعر يعطي صاحبه ـ فيما يعطيه ـ وقاه من الدخول في الهاوية، وفي ذلك يقول بايرون ما ترجمته:

(الشعر هو الحمم البركانية للخيال. وانفجار هذه الحمم يمنع وقوع زلزال مدمر. وإنهم ليقولون: إن الشعراء نادراً ما يصابون بالجنون، أو لا يصابون به أبداً، لكنهم عموماً قريبون منه. ولذلك فإني لا أستطيع أن أنكر أن القوافي ذات جدوى عالية في استباق الكارثة ومنعها).[1]

والكتابة بذلك تكون (معاناة حياة، مثلما هي معاناة قول ومعاناة لغة).[2] ويصبح الشعر عند شحاتة قضية وجود وحياة. ولكنه وجود محكوم عليه بالفناء، ولذلك يتم إحراق القصائد كل عامين أو ثلاثة ـ كما رأينا في الفصل السابق ـ.

وأدب شحاتة الذي كان يتعرّض للحرق هو أشد أنواع أدبه توهجاً بمعاني النموذج ودلالاته. وقد سَلِم جزء من هذا الأدب بفضل ذكاء بعض بناته، وبعض الغيورين من أصدقائه، ممن كانوا يستمعون إليه في داره في القاهرة يلقي عليهم بعض أشعاره، فيبادرون بأخذ بعضها اختلاساً لينقذوها من (المحرقة). حتى إذا ما المنيّة اختطفت الشاعر، أخذ بعضها يظهر في كتيّبات أو في جرائد. وأكثرها ما زال مخطوطاً ومحفوظاً عند بعض أصدقاء شحاتة.

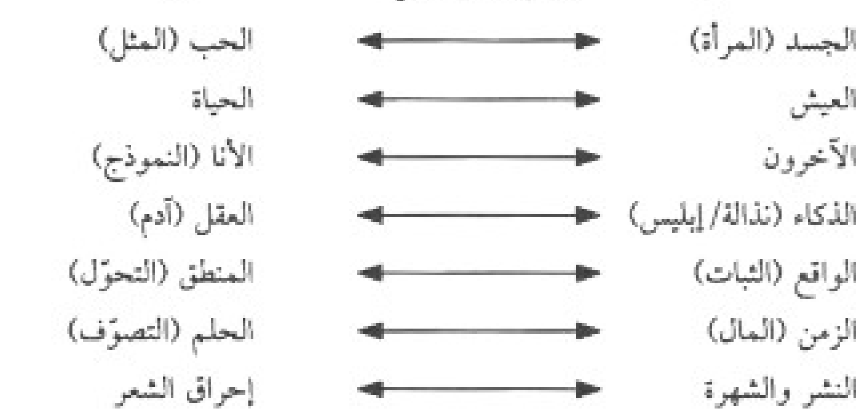
وفي هذا المتبقّي من أدب شحاتة نلمس الصراع الذي كان يحتدّ في حياة الكاتب / الشاعر، بناء على قطبي (الخطيئة ـ التفكير). وهذان القطبان يتحركان باستمرار في أدب شحاتة تحركاً ثنائياً حاد الصراع.

ويحتدم الصراع بين ثنائيات هذين القطبين في خطوط متقابلة، ويكون هذا التقابل تارة تعارضاً وتارة تغايراً. ونرسم صورة لهذين القطبين وثنائياتهما في أدب شحاتة. كما يلي:

---

(1) را: Abrams, The Mirror and the Lamp, 193.

(2) هذا رأي جاء به ميشونيك. ونقله عنه كاباتس في: النقد الأدبي 129.



الجسد (المرأة)	الحب (المثل)
العيش	الحياة
الآخرون	الأنا (النموذج)
الذكاء (نذالة/ إبليس)	العقل (آدم)
الواقع (الثبات)	المنطق (التحوّل)
الزمن (المال)	الحلم (التصوّف)
النشر والشهرة	إحراق الشعر
الزواج (السقوط)	الطلاق (الانعتاق ـ الموت)

تتحرك هذه الثنائيات متصارعة في أدب شحاتة، وعلى الرغم من أن الصراع يحتد ويحتدم كثيراً إلا أن المعركة دائماً تُحسم لصالح التكفير، ويتوجه الشاعر/ الكاتب بكل ما أوتي من قوة نفسية وبلاغية ليسحق الخطيئة وإفرازاتها، ويوجه نفسه بصرامة وحسم نحو التكفير: فالعيش يُستبدل بالحياة، وما دام الإنسان قد هبط إلى هذا الكوكب، وكُتب عليه البقاء فيه عدداً معيناً من السنين، ولا سبيل إلى الخروج من هذا المأزق إلا بالموت، فليسعَ آدم إلى الموت إذاً. ولكن المشكلة أن الموت ليس قراراً آدمياً، ولكنه حكم رباني يأتي في وقته، وليس لآدم حق تعجيل هذا الحكم. وبكل تأكيد لا يجوز له أن يتخذ هذا الحكم على نفسه. وليس له سوى انتظار لحظة الحق والصدق.

وفي انتظار هذه اللحظة يعيش الإنسان في دوّامة لا يعرف لها اتجاهاً:

(ما الفرق بين أن تسير إلى الأمام أو إلى الوراء، إذا كنت لا تعرف أين أنت ـ رفات 56).

(إن الشموع لا تضاء بين أيدي العراة والعميان ـ رفات 57).

إذاً نحن هنا عراة وعميان، وإضاءة الشموع كشف لعورة العراة، كما حدث لآدم وحواء بعد أكل التفاحة. كما أن الشموع لا تُجدي نفعاً للعميان. والإنسانية أصيبت بالعمى في قرونها الأخيرة.

والسبيل إذاً إلى إضاءة الشموع يكون بتغطية المراة أولاً، وفتح عيون العميان ثانياً. وهذا يكون بتنقل الإنسان من مرحلة الجهالة إلى مرحلة المعرفة، من الظلمة إلى النور، من العيش إلى الحياة.

بعد أن تكشّفت عورات بني آدم، ومنحهم الله سبحانه وتعالى خيار التوبة بالتقوى، حيث تقول الآية ﴿يا بني آدم قد أنزلنا عليكم لباساً يواري سوءاتكم وريشاً ولباس التقوى ذلك خير ذلك من آيات الله لعلهم يذّكرون﴾ (الأعراف ـ 26). ونلمس في الآية منهجين أحدهما منهج (العيش) المتمثّل في اللباس والريش، والآخر منهج (الحياة) الذي ينبع من (التقوى) وهو خير ويفضل المنهج الآخر لأنه أرقى منه وأشق على النفس.

و(العيش) هو حياة الحيوان التي تتحرك بموجب قوانين الاحتياج الغريزي فحسب. وهذا بداءة وجهالة وعري وعمى.

بينما (الحياة) هي التفاعل بالتحوّل الدائب من الحيوانية إلى مرحلة المعرفة النورانية التي تكشف لطلابها عن حقائق وجودية، هي كالشموع في إضاءتها لظلام الكون بعد غياب الشمس. إنها شمس الحقيقة التي يصل إليها الإنسان بكدّه ونصبه، بعد أن يتجرّد من قيود (العيش) ويتحرر من غرائزه البهيمية.

وفي داخل كل إنسان يوجد حيوان مغلّف بجسد إنساني. وهذا الحيوان يتحرك واثباً إلى الخارج في كل لحظة يجد فيها باعثاً شهوانياً له. ولا سبيل لكبح هذا الحيوان المتمرّد إلا بترويضه بالمعرفة: العلم، الثقافة، الأدب الاجتماعي، الأدب النفسي: القيم الدينية وأخلاقياتها. وكلما زادت قيمة هذه المعارف، قلّت توثّبات ذلك الحيوان. وكلما نقصت هذه المعارف لدى الإنسان، أو غفل وازعها، فإن للحيوان حاسة دقيقة في ترصّد لحظات الانفلات، فينطلق مندفعاً نحو الخارج وقد يدمّر ما حوله حتى صاحبه.

وللحيوان أسباب تُعينه على البقاء هي الشهوانيات وما فيها من مغريات. ومع أنها ظاهرياً شهوة ومتعة إلا أنها في حقيقتها تعاسة وشقاء. وهذا ما لمسه شحاتة في تجربته المريرة معها مما جعله يقول:

(الحب، المال، الزواج: أقدم أسباب التعاسة في العالم ـ رفات 58).

والحب هنا يُقصد به: الشهواني. وهو مادي وحسي وكذلك المال. وهذان

يقودان للزواج وفيهما وجد شحاتة بلواه: نحن نعرف عن زواجه ثلاث مرات، وانتهى كل مرة بكارثة قال عنها شحاتة: (الزواج الأول غلطة. والثاني حماقة.. أما الثالث فإنه انتحار ـ رفات 95).

والمال جر على شحاتة كارثتين عرفناهما في الفصل الثاني، والحب الحسي كان وراء الزواج الفاشل. وهذه الثلاثة شهوانيات مادية تغذّي الحيوان الكامن في الداخل وتحرّكه، فتصبح أسباب شقاء وتعاسة. والحل هو الخلاص منها. وانتهى الزواج بالطلاق، والمال بالتخلّي عنه، وعدم المطالبة بالضائع منه. أما الحب فحُوّل من الحب الشهواني إلى الحب الروحي الصافي وهو ما سنتحدث عنه لاحقاً في هذا الفصل.

إن قطبي (الخطيئة ـ التكفير) وتحرّكهما الثنائي كما رسمناه فوق، لهما الروح النابضة بالحياة في أدب شحاتة. وهي ما تجعل لأدبه قيمة حياتية بالنسبة إليه كانت السر وراء تماسك النموذج وعدم انهياره. وسنرى كيف استخدم شحاتة هذه الثنائية ببراعة جعلتها قيمة جمالية وأخلاقية في أدب حمزة شحاتة رفعت هذا الأدب إلى مستوى نموذجي فريد ميّزت صاحبه من مجرد شاعر / كاتب، إلى نموذج.

وقد رأينا صور هذه الثنائية في ثمانية خطوط تتحرّك متقابلة تحرّك تعارض أو تغاير. ولكن هذه الثنائيات الثمان لا تتحرّك بشكل آلي منعزل، ولكنها تختلط وتمتزج بعضها مع بعض فتتشابك في العمل الأدبي تشابكاً يضاعف الاضطراب فيها، ويرفع من حدة الصراع واحتدامه. ولو حاولنا تفكيكها من أجل الدراسة، ومن أجل قراءة العمل الشحاتي قراءة نقدية واعية، لم نجد إلى ذلك من سبيل أفضل من أن نسلك مع العمل الأدبي أسلوب (التشريح النقدي) فالأدب التام يمثل الجسد التام. وسبيل معرفة الجسد هو تشريحه، وهذا التشريح ليس تفتيتاً يؤدي إلى قتله، ولكنه تفكيك مرحلي يهدف إلى استكشاف النص ثم إعادة تركيبه مرة أخرى. وبذلك ندرك ما خفي من سر النص ونتمكن من معرفة تركيبه، ومن ثم المساهمة في كتابته (تفسيره وفهمه، وإعطائه حياة متجددة).

وتجربتي هنا هدفها دلالي (وسأرجئ الجوانب الفنية والأسلوبية للفصول اللاحقة إن شاء الله).

وهذه محاولة تمخّضت عن استخراج ثلاثة محاور أولية انبثقت من قطبي النموذج

الرئيسيين: الخطيئة ـ التكفير. واستقطبت في تموّجها كافة الثنائيات الثمان المذكورة فوق. وهذه المحاور الثلاثة هي:

1 ـ محور (التحوّل ـ الثبات).

2 ـ محور (الشعر ـ الصمت).

3 ـ محور (الحب ـ الجسد).

وسنقف عند كل محور من هذه المحاور الثلاثة لنقرأ دلالاته في أدب شحاتة.

* * *

1 ـ محور (التحوّل ـ الثبات):

ينطلق هذا المحور بناء على حس النموذج بوجوده التاريخي: (الفردوس ـ الأرض ـ الفردوس) فآدم وُجد في الجنّة ثم خرج منها آثماً، وهبط إلى الأرض جزاء له على ما ارتكب، وهو موعود بالعودة إلى فردوسه إذا هو حقّق شروط العودة. والعودة معناها تحوّل الواقع إلى حلم وتحوّل الحلم إلى واقع. فالفردوس لآدم ماض ومستقبل وهو الحلم الدافع له في دنياه يتشبث به ويرجو تحقّقه.

ولذلك يأتي التحوّل عند شحاتة ليكون سبب حياة وسبب خلاص. ووجودنا على الأرض لا بدّ أن يكون مرحلياً وهذا الحسّ أساسي للشعور بالسعادة وللتشبث بالأمل، ومنه تولّدت فلسفة (التجديد والتغيير) عند شحاتة، وأصبحت ضرورة وجودية تدل على الحياة، وصارت تعريفاً للإنسان وتوحيداً بينه وبين الزمن، مما يجعل للإنسان وللزمن معنى وقيمة. وفي ذلك يقول شحاتة:

(إنا لو نظرنا إلى الوجود لما أصبنا معناه إلا في الإنسان، ولو التمسنا معنى الإنسان لما أصبناه إلا في الزمن الدائب.

والزمن ليس إلا إحساسنا بالحركة والتحوّل ولو وقف كل شيء في أعيننا لا يريم مكانه لما كان الجمال ولا كان الشعور بالسعادة ـ حمار حمزة شحاتة 67).

وما دمنا نشعر بالتحوّل والتغيّر فنحن أحياء. وما دام التحوّل قابلاً للحدوث وممكن التحقيق، فهذا دليل عملي على أن الحياة الدنيا (حياة الأرض) مرحلية وستتحوّل إلى تغيير يحقّق السعادة. وهذا الاحساس هو معنى الأمل عند الإنسان. وبالتالي هو الدافع لقبول البقاء على الأرض بانتظار لحظة التحوّل الكبرى في حياة الإنسان: الموت، حيث الخطوة الحاسمة في طريق العودة إلى الفردوس.

ولن يكون في الحياة معنى أو قيمة إن لم نفهمها على أساس مبدأ التحوّل. هذا المبدأ الذي يتّسع ليشمل كل حركة يصنعها الإنسان أو يقع في وجهها: فالتحوّل النفسي، والتحوّل الثقافي والتحوّل العلمي، كلها نتاج سعيد للإنسان لأنها تغيير وتحرّك إلى الأمام، والخيال البشري من ورائها يدفع بالبشر كي يتحرّكوا في خطوات حثيثة في بهجة الحياة الكبرى ومتعتها: التحوّل.

وهذا التحوّل قد يبدو في ظاهره حركة أمامية تتّجه نحو (الأمام المطلق). ولكن هذا ليس سوى مظهر وهمي. فليس هناك (أمام مطلق) وإنما هناك (عودة)، عودة إلى الخطوة رقم 1. إلى نقطة البدء حيث السعادة التامة: عودة إلى الفردوس. وهذه هي الضمانة الوحيدة لإعطاء التقدم مدلولاً إيجابياً لكي لا يكون تقدماً نحو العدم أو نحو المجهول المطلق.

وإذاً فالإنسان بتحوّله يحقق التقدّم لنفسه. وهذا التقدّم هو تخطٌ دائب الحركة نحو الخلاص التام للبشر، فلا عبثية في الوجود البشري، ما دمنا نتحرك نحو (الأمام: العودة) ولا عبثية في الوجود ما دام الموت ليس نهاية الحياة، ولكنه النقلة الكبرى نحو صراط الخلاص لتحقيق التقدّم التام. ولذلك يأتي شعارنا العظيم: إنا لله وإنا إليه راجعون، ليكون شعار العائدين إلى فردوس أبيهم آدم. وتتمحور الفلسفة الإسلامية حول هذا الشعار حتى ليكون التقدّم فيها، والتطور (في نظر الإسلام)، ليس نحو (الأمام المطلق)، ولكنه التقدّم نحو (الأمام/ العودة). وفي الإسلام قمة تاريخية يسعى كل تاريخ الإسلام لتمثّلها والعودة إليها، وهي فترة ظهور الرسالة حيث يقرر الرسول ﷺ أن خير الأجيال هو جيله، ثم تأخذ هذه الأفضلية بالتنازل على مرّ الأزمان، وتتحقق هذه الأفضلية للأجيال القادمة بدرجات تتفاوت حسب تمثّلها لحياة الجيل الأول. وهكذا تأخذ الحضارة الإسلامية مفهوماً دائرياً للتقدّم يتفق مع إيقاع تاريخ الإنسان كابن لآدم الثابت في الفردوس، ويخرج منه لا ليظل ينتقل من كوكب إلى آخر غيره، بل ليعود إلى أصل مبدئه. كذلك كل أبنائه إلى يوم النهاية الأكبر.

وهذا مفهوم فلسفي يتّفق في تناغمه مع الإيقاع الحركي للوجود كله. فالأرض تدور على نقطة البدء حول نفسها، وحول الشمس. والمجرّة الشمسية كلها تتحرّك مستديرة نحو مبدئها، وتنطلق منه لتعود إليه، والقمر ينشأ صغيراً لينمو حتى إذا ما تم له النمو، أخذ بالعودة نحو مبدئه (وقد يكون هذا صورة متخيّلة لانعكاس الشمس عليه، ولكنه بكل تأكيد يحمل معنى رمزياً لحركة الكون والإنسان: بدء ـ نمو ـ عودة)

وكذا البحر يمد، ليجزر بعد مد. وما الإنسان إلا ذرة في هذا الوسط المهول: بدء ـ نمو ـ عودة.

وبهذا المنطلق نستطيع أن نفهم قول شحاتة:

(لا شيء يعطي تفسيراً تاماً للحياة غير الموت ـ رفات 53).

فالحياة الدنيا بغير الموت تصبح عبئاً ثقيلاً على حاملها، وتكون خواء لا غاية له ولا فيه. ولكن الموت يأتي ليعطيها معنى تفسر بموجبه، وهو يمنحها المعنى لأنه يحوّلها من تقدّم نحو (الأمام المطلق) إلى تقدّم نحو (الأمام/ العودة).

ولعل هذا هو ما يفسر لنا لحظات الانتشاء الغريبة التي نراها على وجوه بعض من يحتضرهم الموت، حيث نرى العيون تشخص في الفراغ المطلق أمام باصرة الميت، وكأنه يرى مدأ من النور يخلب لبابه. ولسنا نملك تفسيراً لهذا، غير أن يكون التقاء الروح بعالمها الأول، فتهرع إليه شاخصة البصر في بهائه النوراني المشرق، مخلفة وراءها الجسد الذي حملها في حياتها الأرضية، وتتركه للأرض كي تتغذّى به، فهو لها كان، ولها يترك.

وهذه صورة للحظة وفاة حمزة شحاتة روتها لي شيرين ابنته، حيث كانت بجانبه ساعة وفاته، وكان مستلقياً على السرير في أحد مستشفيات القاهرة. كانت يدها في يده يطمئنها على حاله، وبينما هو يفعل ذلك أدار وجهه عنها وتوجّه إلى أمام. وشخص بعينيه الكفيفتين وصمت صمتاً عميقاً. وتدخل الممرضة في هذه اللحظة لتعطيه حقنة أعدّتها له، ولكن حمزة لمّا سمع صوتها رفع سبابة يده اليمنى وضعها على شفتيه آمراً الممرضة بأن تسكت، وأطلق من بين شفتيه صفيراً متواصلاً مُلِحّاً يأمرها بالصمت، الصمت. وظل شاخصاً ببصره وجسده إلى أمام للحظات خرجت روحه بعدها مطمئنة. وكأنني أراه أمامي وأسمع صدى قول الله تعالى:

﴿يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنتي﴾ (الفجر 27 ـ 30).

وراح شحاتة وكأنه يردد قوله في قصيدة الطريق (مخطوطة شيرين):

(وحدي؟

نعم وحدي. فهمت..

وكان حتماً أن أسير

وأن أجدف للفراغ

لهوة العمر الممزق.. للمصير

وهناك ـ حيث الواحة الخضراء..

والفجر العتيد..

سأعيش ملء رؤاي..

آلاف السنين!!

بين الملايين. الذين مضوا

على ذات الطريق

مخلّفين وراءهم

جثث الضحايا الأصدقاء

تدق فوقهم الرياح

الحالمين بكل ما تشدوه

من حرية. وسعادة

كان السلام لواءها.. ونداءها

وطريقها هذا الطويل

الأخرس القاسي

الذي ابتلع الرجال

ومزق الأحلام.. والآمال

منطوياً على السر الرهيب

سر الغد المنشود ـ والأمل الكبير

حلمي وحلم الأصدقاء الأشقياء..

.. سأسير ملء قواي

ملء اليأس.. من جدوى التراجع

والتوقف والسقوط

لا شيء إلا أن أسير).

هذه رحلة العودة أو (لحظة التيقّظ) كما في قول ابن القيم. وهي حركة التحوّل الكبرى في حياة البشر.

وهذا التحوّل أعطى للحياة معنى بأن ختمها بالموت، وأعطاها معنى بأن جعل التغيّر هو سنّة التطور وسبيل الرقيّ، لأن الإنسان في سفليين وهو يسعى إلى عليين.

والتجديد بكل صوره ضرب من التحوّل الدائم، يقوم به الفرق بين ما هو حياة وما هو عيش، حيث إن العيش بهيمي وثابت وراكد وخوائي.

ولا يدرك هذا إلا أصحاب الحس المرهف ممن له طاقة خيالية قادرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء وسبر أغوارها ولا تكون الحياة جميلة، ولا رائعة إلا بهذا. ويقول شحاتة عن ذلك:

(إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد، ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة، والإحساس القوي والتذوّق العميق، أكثر تغييراً وابتداعاً وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع. وهذا تقليد لمجرى الحياة الصادقة)[3].

وهذا يمثّل متعة الحياة ومتعة الأدب والفلسفة:

(إنما يصيب الأديب لذّته الفنية، والفيلسوف متعته الفكرية من علاج الجديد وابتكاره، وحتى إذا عرض له القديم المألوف سلك إليه غير سبيله المطروقة)[4].

(والحياة بغير هذا التنوّع والتفاوت والتناقص والتباين خليقة بأن تفقد قوام معناها الفني ـ حمار حمزة 65).

(فالحياة حياة بالتغيير الدائم، والتجديد المستمر والتطور إلى أرقى وأكمل معانيها وحوافزها وأفتن مظاهر جمالها. بل هو معنى الجمال وسرّه فيها. والسعادة.. هي المسرّة المتجددة ـ حمار حمزة 66).

(ولو قلنا ما معنى الحياة في ذاتها، لم يكن الجواب إلا أنه الزمن والحركة والتغيّر

---

(3) حمار حمزة شحاتة 69. ومن الأسلم للقارئ مراجعة صوت الحجاز (20/ 1/ 1359هـ) وذلك لأن الكتاب المطبوع ممتلئ بأخطاء فادحة تسيء للنص وتحرفه مع سقوط بعض الفقرات وهذا شأن أكثر ما طبع من آثار شحاتة مثل (شجون لا تنتهي) حيث اللعب والعبث المشين وكذلك (رفات عقل) حيث التحريف والحذف.

(4) السابق 61.

والتحوّل وإلا لكانت متحفاً جامداً لا فرق بين الصور القائمة فيه، والصخور القائمة عليه ـ حمار حمزة 87).

ولذلك فإن شحاتة أحس بالاختناق عندما توقفت حركة التحوّل والتغيير في حياته في إحدى مراحلها. فيقول في رسالة إلى شيرين (ص 36).

(لا شيء يعبّر عن الحياة والزمن والانطلاق.. يا له من سجن رهيب هذا الذي أنا فيه..

إن الحياة هي التحوّل.. التحوّل هو الذي يعطينا الشعور بالانطلاق وبأننا أحياء.. حياتنا دائماً بحاجة إلى شيء صغير يعطيها الشعور بالتحوّل.. أين هو هذا الشيء الصغير في أية صورة ممكنة؟).

وذلك لأن الشيء الصغير إنما يبدو صغيراً فقط، لكنه هو سرّ ما يمكن أن يسمّى سعادة في هذه الحياة:

(إن أداءنا عملاً نحبّه، إنما هو ممارسة لمتعة لا مشقّة فيها، أما رياضتنا لنفوسنا على أداء ما تقتضيه ظروفنا وحياتنا من أعمال ومشقّات وتبعات، فإنها هي التي تضع أقدامنا على طريق السعادة ـ وبغير تعمّق ندرك أن طريق السعادة نفسه لا يهبنا السعادة إلا أجزاء هي في نفس الوقت الخطو والسير والدأب المتتابع ـ رسائل 194).

وهذا الشغف في التحوّل والتغيير عند شحاتة كان مصدر عذاب له دائم. لأنه فعالية آبدة له:

(السرّ في بلبلة الشاعر وعذابه، أنه يحاول تحويل الحلم إلى واقع.. ثم تحويل الواقع إلى حلم ـ رفات 45).

ولا بدّ من تغيير الواقع لأن قبول الواقع معناه الرضوخ له وقبول (الثبات والتجمّد) والتنازل عن الحياة من أجل العيش البهيمي وهذا شيء يقول شحاتة فيه:

(لا يمكن أن أصدق أن شيئاً كهذا يمكن أن يحدث، وأن يأخذ صورة الثبات والتجمّد.. نعم لا أصدق إذا عُرضت المسألة على مقاييس العقل والمنطق.. ولكن الواقع.. هذا الواقع على الأقل هو القانون الذي يفرض أحكامه علينا.. وليس لنا تجاهه غير الرضوخ ما دمنا عاجزين عن التغيير ـ رسائل 97).

وعندما تحدث الطامة وينتصر الواقع بسلطان العادة والعرف وقيود الثبات، لا

يكون الحل عند شحاتة هو الرضوخ لأن ذلك هزيمة لا يرضاها النموذج لنفسه ولكنه يظل يكافح وحده معزولاً في منفاه: يقول شحاتة:

(عندما يكون الواقع أقوى من أحلامنا وقدراتنا، نضعف عن مقاومة ميل أفكارنا ومشاعرنا إلى التشرد ـ رفات 56).

وبهذا لا يبقى أمام الإنسان لكي يصبح حياً إلا أن يأخذ بسنّة الدأب والتحوّل السريع وقبول الصراع فيه. لأنه:

(لم يعد السير الوئيد المتسكّع حركة تدخل في نطاق الزمن. لا بدّ لنتّقي الانفصال من هذا النطاق أن نعدو بكل قوانا.. وبكل إمكاناتنا في سبيل أن نستبدل الثابت بغير الثابت.. المجدي بما تقلّ جداوه.. وعلينا أن نخوض معركة البقاء والتقدّم بسلاحها الشائع المقر)[5].

و(إن من لا يندفع إلى الأمام، يدفعه تيار الحياة إلى الوراء ـ رفات 47).

* * *

إن الإنسان لقادر على بلوغ مستوى التحوّل إذا هو قرر أن يشق صعاب هذه الطريق.. وقد بلغها أناس حققوا الطموح لأبناء جنسهم تحدّث عنهم حمزة شحاتة فقال إنهم:

(أناس يسبقون الزمن.. أحياناً يكونون أفراداً وأحياناً مجتمعات كبرى يقل فيها قدر المصطلحات الثابتة.. ويتغير كل شيء منها بسرعة الزمن.. أحياناً أسرع من الزمن. من هذه المجتمعات مجتمعات تحاول أن تلغي الزمن لأنها تحسّ تخلّفه عن حركتها.. أو تحسّ أنه مجرد اصطدام.

إنها مجتمعات المستقبل لأن حاضرها دائماً عبارة عن مستودع، أو متحف لمخلّفات الساعة الخامسة والعشرين من ساعة الصفر التي تنطلق فيها المعارك بين الإنسان وبين المستقبل، ليتحوّل إلى المستودع الذي يعيش فيه الزمن مع مخلّفاته ذكرى من ذكريات الساعة الخامسة والعشرين المنطلقة خارج حدود المكان والزمان وراء الذات العليا التي تتحوّل ميولها إلى عادات، وعاداتها إلى ميول.. أو التي ليست لها عادات ولا ميول.. الذات التي لا تصدّها الحواجز والمصطلحات والقوانين، ولا

---

(5) دمياطي: رحلة إلى الأعماق 87.

تنتظر أن يغيّرها الزمن، لأنها هي الزمن، وهي تغيّره.. وتحوّله.. وتطوّره لأنها أسبق وأسرع منه)[6].

وليس لكلمة (الدنيا) من معنى سوى أنها (النفوس وخوالجها ونزعاتها وعالمها الحفيل)[7]. والنفوس هي الإنسان و(ما دام الإنسان يتغيّر فإن كل شيء يتغير)[8]. وهذا هو قانون الحياة في التحوّل وعدم الثبات وهو معنى (الجمال) في الحياة والنفس. والجمال لا يكون إلا بالتجدّد والتحوّل الدائم، لأن غرض الجمال هو تحقيق المسرّة في النفس كي تصل النفس إلى (السعادة). وإذا لم يحدث هذا فإن الجمال يفقد قيمته. وفي ذلك كتب شحاتة في مقاله الثاني عن (النقد والجمال)[9] قائلاً:

(كيف يضمن الجمال تجدّد المسرّة واطرادها إن كان غير قدير على تجديد معانيه وتنويع مؤثّراته وتزويدها بالألوان والطيوف والأخيلة الموشاة؟ فهل يطيق الجمال هذا العبء والزمن جزء من معنى الجمال والشعور به؟ وأي شيء في الحياة تبقى له روعة جماله، وجدة معناه في نفوسنا وأبصارنا بعد فهمه واستغراقه والتزويد بخير ما فيه وأجمله).

إن قضية (التحوّل) ورفض الثبات لمن أهم القضايا الفنية والفلسفية في أدب شحاتة وفكره. وهي تتردّد بإلحاح شديد في كل كتاباته، وحسبنا ما نقلناه هنا من أمثلة عليها. والقارئ مدعوّ لمراجعة أدب شحاتة ليرى فيه المزيد. ولكن من المهم أن نشير هنا إلى أن إيمانه بالتحوّل وُلد عنده منذ مطلع حياته، فنحن نجده في كتاباته المبكرة، كما في محاضرته عن الرجولة ـ وفي مقالاته الأربع عن النقد والجمال، وهي أعمال منشورة في (صوت الحجاز) عام 1940م. ونجد الفكرة أيضاً في مقالاته التي يضمّها كتابه (حمار حمزة شحاتة) وهي منشورة في الأعوام 1936ـ 1939م. وهو بذلك يبرز كرائد من منظري حركة الحداثة والتجديد في الأدب الحديث، وفي الفكر العربي المعاصر. ولا يعيب فكره هذا سوى أنه لم يُنشر بين الناس في وقته، ولا حتى بعد وقته، وظل الفكر وصاحبه مغموراً محبوساً في مخطوطات لم ترَ النور إلا قليلاً.

---

(6) الاصطلاح قانون اجتماعي. نشرها الساسي: الموسوعة 2/ 155 ومخطوطة من عبد الله خياط.

(7) حمار حمزة 65 وصوت الحجاز 20/ 1/ 1359هـ.

(8) رفات عقل 93.

(9) حمار حمزة 67 وصوت الحجاز 20/ 1/ 1359.

ولأن فكر حمزة شحاتة فكر تحوّليّ فإنه لم يجد مشكلة أمام حركة التحديث في الشعر، فكتب دون تردّد شعراً حراً على التفعيلة الخليلية، وشعراً منثوراً. وواكب حركة التجديد، وهو في معزله كتابة وتنظيراً. والمقابلة الصحفية التي أجرتها معه جريدة (البلاد)[10] ونشرت بعد وفاته تؤكد على إيمانه بالتجديد ودعوته إليه. وتحدّث في مكان آخر بحديث حاسم عن القديم والجديد فقال:

(التزام القديم هروب طبيعي من مشقّات التجديد.. ولكن من حسن الحظ أن الحياة هي التي تتولّى دائماً دفع الإنسان إلى الأمام مُكرهاً كان أو راضياً.. إن الشعوب التي تتوقف عن السير مع تيّار الحياة والتغيير، تضطر بعدُ إلى أن تعدو لاهثة ويجنون، لكي تعوّض ما فاتها من الوقت.. وفي هذا العدو الاضطراري مزالق الخطأ وكبواته ـ رفات 41).

وأنقل هنا قطعة من مقاله الأول عن النقد والجمال يتحدث فيه عن نفسه (عام 1940م) فيها دلالة كاملة على شخص شحاتة وفكره. حيث يقول:

(ليس أحب إليّ من النصب في سبيل تعديل الموازين ومعاناة الحقائق واحتمال مشقّة الهدم والبناء في نفسي وفكري، فإن كانت الحياة حياة باستمرار حركتها، وتجدّد دواعيها وتعدّد صورها، فالنفس ما تكون النفس العميقة إلا بما يجيش بها من أسباب التغيير والتحوّل والتقدم والتقهقر.

وأنا ذو مزاج سؤوم. لا أدع الزمن يفجعني في طمأنينة شعوري بطرافة الأشياء، وأية حقيقة من حقائق الفكر، أو متعة من متعات الحس، أو طوبى من طوبيات الخيال الخلاب، يبقى لها جمالها على الزمن الماضي، أو يفض الختام كل يوم عن جمالها، ومعانيه جديدة أخاذة؟)[11].

* * *

بقي أن نشير إلى موقف مبدئي يقرر موضع (التحول) في حياة الإنسان. وهو ما أشرنا إليه في مطلع هذا الحديث، من أن الإنسان بدأ كاملاً، طاهراً، بريئاً، ثم انحدر من عليائه هذه إلى النقص والإثم، وارتكس في جهالة عمياء لقرون عدة. وهو مسؤول

---

(10) نشرها محمد دمياطي في كتابه: رحلة إلى الأعماق 67 ـ 89 ونُشرت أيضاً في (رفات عقل) ولكن بتحريف وتشويه مشين.

(11) صوت الحجاز 20/ 1/ 1359هـ وحمار حمزة 61.

أمام خالقه ثم أمام نفسه ليعود إلى مبتدأ أمره، حيث الكمال والطهارة. فالتقدّم والتحوّل يكون نحو (الأمام/العودة) وليس نحو الأمام المطلق. وهذا هو الضمانة الوحيدة من الارتكاس في العبثية. ومن التجرّد من الجذور، ولو حدث التجرّد فإن هذا سوف يؤدّي إلى تعليق الإنسان في هاوية لا نهاية لها، ولا أرضية تستند عليها. وما على الإنسان إلا أن يقرر في خياله أي طوبى تهفو إليها نفسه، ثم يأخذ بالسعي نحوها، وستتحقق له السعادة في دأبه إليها. وهذا ما حدث لشحاتة، على الرغم مما قد يظهر للغرباء من أنه رجل عاش شقياً.

2 ـ محور (الشعر ـ الصمت):

من القيم الأساسية في شخصية شحاتة هي توحّد الفكر مع السلوك. وما تجده في أدبه من قِيم وفلسفات، تراه مطبّقاً في حياته لا يحيد عنه، وبذلك تكتمل حركة النموذج في ما يقول وفي ما يفعل. ومن ذلك هيمنة مفهوم (الصمت) في أدب شحاتة وبروزه في كتاباته منذ سنّه المبكرة. ثم دخوله هو في الصمت المطبق في حياته. وأبرز علامات الصمت في حياته هي كونه في القاهرة ساكناً عائشاً لمدة تقارب الثلاثين عاماً، من 1943 ـ 1972م. ولم يعلم بوجوده فيها أحد من أدبائها ومثقّفيها. وذلك صمت فرض شحاتة سياجه على نفسه بناء على مبدئه في الصمت. وهو موقف ظهر عنده منذ أول مقالات نشرت له قبل دخوله لمرحلة العزلة التامة. ونراه يقول في مقالة له بعنوان (هول الليل) يشبّه نفسه فيها بالليل بصمته وعزلته ورهبته، ويحدّد فكرة الصمت بقوله:

(فيّ ميل إلى الصمت، الصمت الطويل، ولو اخترت لكنت أبكم. وكل ما يهمني: أن أسمع وأرى ـ حمار حمزة 22).

ويقول في مقالة أخرى بعنوان (صراع):

(العبء الثقيل هو رأسي، الذي أنوء بحمله منذ تفطنت للحياة، وغُرست بتجاربها القاسية، ولو أن لي في موضعه من عاتقي رأس حيوان أعجم لما أخطأت العزاء في محنة فمن لي بذلك؟! ـ حمار حمزة 52).

كتب هذين المقالين عام 1355هـ (1936م) أي قبل سنة (العزلة) بثمانية أعوام. وكأنه يرهص لها.

ولن يعجزنا تفسير هذه الرغبة المبكرة عند شحاتة في الصمت وتمنّيه للبكم، إذا

نحن تذكّرنا (النموذج) الذي هو الإنسان. فالإنسان هو حامل الأمانة التي عرضها الله على السماوات والأرض والجبال ﴿**فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً**﴾ (الأحزاب ـ 72). والنموذج هنا يحسّ بفداحة العبء وهوْله، فيتمنى أن لو كان كالسماء والأرض والجبال خالي الوفاض مثلهن وأبكم مثلهن، يرى ويسمع مثلما يرين ويسمعن، فيصير مثلهن يسبّح لخالقه ﴿**وإن من شيء إلا يسبح بحمده**﴾ دون إعراب ﴿**وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبحيهم**﴾ (الإسراء ـ 44).

ولكن أنّى له ذلك، وقد كُتب عليه قدر محتوم منذ أن خُلق إنساناً، وليس جبلاً ولا حتى حماراً. ولقد تمنى شحاتة أن لو كان حماراً، ومقالاته عن حمار حمزة تشير إلى هذه الأمنية في نفسه. وهذه مقالات كتبها شحاتة قبل ظهور كتاب حمار توفيق الحكيم وحماري قال لي.[12] وفيها أعطى شحاتة لحماره كل صفات الخلق التام والجمال والذكاء و(الصمت) والعزلة. أي كل ما يريده حمزة لنفسه من صفات. وقدّم ذلك بأسلوب ساخر يفيض لوعة لاذعة، فيها غضب على البشرية وهروب إلى الحيوانية: الصمت، العجمة، التأمل.

وشحاتة يدرك أنه لا سبيل إلى بلوغ هذه الأمنية، ولهذا فإنه يصير في مواجهة مع مشكلة ستصبح بالنسبة إليه أزلية ويقرر قائلاً:

(بدأت مشاكل الإنسان عندما استطاع الكلام ـ رسائل 104)، وهو يقول (استطاع) ويقصد به (قُدّر عليه) لأن هذا هو ما تقدّمه فلسفة شحاتة من بُعدٍ في معانيه.

وها هو تبدأ مشاكله. ويزمع النطق ولكن مع من؟

يقول حمزة في حيرة صاخبة باحثاً عن جمهور:

(من الحقائق المحزنة أن حاجة الكاتب إلى قُراء، أكثر من حاجة القُراء إلى كاتب.. ولا يبدو أن هناك أملاً في أن يتغيّر وضع هذه العلاقة في بلادنا ـ رفات 76).

وتصبح هذه الحاجة عنده واحدة من عقد حياته وهي الجحيم: (الجحيم هو الحاجة إلى الآخرين.. إنها تجربتي.. وأرجو ألاّ تكون تجربة أي إنسان له موقفي وإحساسي.. العذاب يهون عندما يكون هناك أمل.. وعندما لا يكون أمل فهي الكارثة ـ رسائل 198).

---

(12) مقدّمة حمار حمزة: للأستاذ عبد الله عبد الجبار ص 5.

كارثة هي هذه الساعة على رجل مثل شحاتة لديه ما يقوله، ومحمّل بأمانة ينوء بها كاهله، لديه سرّ مهول ويريد أن يبلغنا به: (ما أسهل أن نعرف وما أيسر أن نقول.. ولكن ما أفظع أن نكتم ما لا يسعنا أن نقول ـ رسائل 107). ولكن من يستمع ومن يفهم؟:

(إنها ساعة حرجة أن تدور بعينيك محملقاً في جميع الوجوه والعيون، فلا تجد من يفهمك ـ رفات 99).

وهذا عبث يضيق به نموذجنا فيكتب إلى ابنته متسائلاً في تبرّم ساخر:

(ألست بحاجة إلى شيء يخلّصك من سخف التحدث إلى أناس يعرفون كيف يسيرون على أقدامهم، ولا يجرّبون مرة السير على عقولهم، ولو لمجرد الرياضة؟! ـ رسائل 104).

وهذا يقوده إلى يأس ثائر على البشر، ويعرض صفحة وجهه علينا ليسألنا:

يا معافى من داء قلبي وحزني وسليماً من حرقتي واشتياقي[13]
هل تمثلت ثورة اليأس في وجهي وهول الشقاء في إطراقي

يقول ذلك في قصيدة كتبها وهو طالب في مدرسة الفلاح وعمره يومها ـ كما يقول الشاعر محمود عارف ـ عشر سنوات.

وتشتدّ حرقته على نفسه وعلى ضياع صوته بين البشر السادرين. وتصبح هذه صرخة دائمة النزوع في حياته كلها، منذ هذين البيتين في صباه إلى ساعة موته، عبر قصائد متعدّدة من شعره، وأنقل هنا بعضاً مما لم يُنشر من هذا الشعر وأُحيل القارئ إلى المنشور.

ومن غير المنشور قوله في قصيدة لم يضع لها عنواناً وكأنه يرمز بذلك إلى ضياعه، وضياع أدبه: (من مخطوطة شيرين):

آثرت أن أظما وعفت مواردي واعتضت من نومي انتباهة ساهد
وصرفت نفسي عن علالات الهوى لما أجلت بهن رأي الناقد
ونذرت نفسي للجهاد فهالها أن لا تشد على اللغوب بعاضد
فإذا مراد النفس أبعد غاية مما يعين عليه جهد الجاهد

---

(13) السامي: الشعراء الثلاثة 42.

وإذا الحياة بغير مجد قصة	زكى القنوط بها فوات الشاهد

* * *

آمالنا ملء النفوس فهل ترى	صفرت من الآمال نفس الزاهد
أعييت تطلب في حياتك راحة	والكد دأب طريدها والطارد
بين السعادة والشقاء متاهة	عصفت بأحلام الخيال الواعد
والعيش معركة تمرّس بالأسى	قلب الجبان بها كقلب الصامد
لولا دواعي الطبع وهي عصية	لأطعت في الإقدام نصح مراودي
كان السمو عن الصغار مزية	فإذا المزية في الصغار السائد
ولَوَ أن زهد العاجزين فضيلة	لوصلت طارف فضلها بالتالد
فلقد عجزت وما زهدت وصدني	فرط الكلال عن اعتزام الصاعد

* * *

قالوا اعتزلت الناس قلت مخافة	مما يحرك فيّ سوء مقاصدي

ويقول في خاتمة قصيدة أعطاها عنوان (الكلمة الأخيرة)[14]:

قد ودّعتك.. ومضيت

على دربي المعهود

أحدث دوح الغاب

وأعاتب أحلامي

وككل غريب في دنياه

أطالع مأساة حياتي

بثبات اليائس

من جدوى أي نضال

قد كانت لحظة وهم مرّت بحياتي

ومررت بها

---

(14) نشرتها جريدة الشرق الأوسط في 16/4/1982م ص 12. وهي من ضمن مخطوطة شيرين.

وخبت وانطفأت وتلاشت

لم تترك أثراً

حتى أثراً للذكرى.

* * *

واليأس إحدى الراحتين، كما تقول العرب، ولعل شحاتة قد ورث هذا الحل العصابي من أسلافه من شعراء يعرب. وعنهم ينقل أبو حيان (الإمتاع والمؤانسة 2/ 147 ـ 148) حيث يقول أحد الشعراء:

وأكثر أسباب النجاح من اليأس

ويقول آخر:

إن المطامع فقد والغنى اليأس

ويقول الحارث بن حلزة: (موسوعة الشعر العربي 1/ 369)

وبئست مما قد شغفت به   منها ولا يسليك كاليأس

ويجعل شحاتة (اليأس) حلاً للمعضلة، ليس بمعنى الاستكانة والانهيار، ولكن بمعنى التسامي من فوقها، واعتبارها معضلة الوجود الإنساني، التي لا بدّ من قبولها على أنها (تكفير) عن الخطيئة. وحدوثها عندئذٍ ضروري للبشر كي يغسلوا بها خطاياهم، ليفتح ذلك لهم الطريق إلى العودة إلى الفردوس. والمشاكل إذاً لا تحل لتصفو الحياة، وإنما يتم تقبلها لتكفّر بها الخطايا، ومفتاح ذلك هو (اليأس) من حلها، وإحلال الرضى بها محلّ الخلاص منها.

وبذلك بلغ شحاتة محطة اليأس التام من الحياة وجدواها وأخذ الصمت، لا على أنه انهزام، ولكنه موقف رافض يتحتّم اتخاذه على كل رجل نموذجي. فالحياة تدور في خواء. ودعوة التيقّظ لا تجد سامعاً. وليس إذاً للنموذج إلا أن يصمت صمت المتربّص للحظة الانقضاض. وها هو يقول في قصيدة وجّهها إلى ابنته: (مخطوطة شيرين)

يا بنتاه: أديري رأسك

في أفق الأحلام.

وانتظري ـ مثلي ـ

أن يتحقق حلم منها
سيطول الليل..
نعم سيطول
ولكن
ليس إلى غير نهاية.
لم يمت الفجر
والنور ولود
والصمت المطبق ينسج في بطء
أكفان الظلمة
بألوف الأيدي
يغزل رايات..
تحمل شارات الإصرار
والصمت عنيد يا بنتاه
والصبر..
رماد تكمن فيه النار
وسكون القرية..
مفتاح
مفتاح الأمل الموعود
ما زال يلجلج في الأقفال الصدئة
ويحركها من نوم طال
وطاح بها عبر الأجيال
بنتاه..
سيعلو الهمس رويداً
ويقود السيل
ويجرف أغلال الوهم
وسيغسل

كل دروب القرية
ويطهرها
ويغنّي للأطفال
نشيد العيد.

هذه وقفة تفاؤل نادرة الوجود في أدب شحاتة. بل أكاد أقول إن هذه هي العمل الوحيد لحمزة شحاتة منذ صباه حتى وفاته، مما نجد فيه وعداً بنشيد آت في عيد الأطفال. وهذه نغمة نشاز لم تصمد قط في معمعة الظلام الدامس، واختنقت هذه التنهدة المفاجأة وسط زفرات الألم الكاسح، حيث تتلاحق أنفاس النموذج ليتمخّض عنها بكائية تلحق بأعقاب هذه القصيدة فتطمسها. وتقول هذه البكائية النموذجية: (م. شيرين):

شقيت بها بين الكهولة والصبى ... مآرب لما أقض منهن مأربا
تقاضيتها عهد الهوى وقد انطوى ... وما زلت أرجو فجرها مترقبا
يهيم خيالي في ذراها مجنحا ... فيهوي جريحاً في ثراها مخضبا
أرى مسرح الآمال أصفر خاويا ... وقد كان مخضر الجوانب معشبا
ألمّ جراح القلب فيه على الأسى ... مصيراً عداه الكبر أن يتعتبا
ينوء بها صبري خيالاً معذباً ... وتمضي به الأيام سراً مغيبا

* * *

خيال أجاد الوهم نسج خيوطه ... شقينا بما أزجى إلينا وأعقبا
أراني شريداً أنكرته بلاده ... فشرّق مسلوب القرار وغربا
وناضل يستبقي الرجاء فلم يجد ... عدا اليأس نهجاً والمعاطب مركبا

* * *

وكيف وما في العمر للجهد فضلة ... أفجّر فجراً، أو أزحزح غيهبا
صراع أضاع العمر فيه شبابه ... تكشف عن هول النهاية مرعبا
أأنكص؟؟ لا حتى أضرّج ممسكاً ... بسيف اعتقادي ما بقيت وإن نبا
فما أنا إلا ما أهيم بحبه ... من المثل العليا جهاداً ومطلبا
سموت بنفسي أن يهون حياؤها ... فبسحرها برق المطامع خلبا

رضيت لها ضنك الحياة ورضتها عليه فألفته عذاباً محببا
رفيقان قد عاشا على غير صحبة تحول جدب العيش ريان مخصبا

هذه القصيدة كتبها شحاتة في أواخر أيام حياته، وكأنه كتبها ساعة مولده، فهي تمثّل فلسفة ما عاشه من أيام على هذا الكوكب الداني: يأسه من الحياة، رغبته في النهوض بها، رغبته في إعلان رسالته، خيبة أمله في الآخرين، ضياع جهده، لجوؤه إلى العزلة والصمت، ثباته على مبدئه، تمسّكه بالمُثُل العليا، صموده حتى لحظة الخلاص الكبرى.

وبانتظار هذه اللحظة راح يُفرغ ما في نفسه ساخراً من كل شيء حتى من حياته. وهذا كان يريحه ويسكّن وخز جراحه لبعض الوقت. ولذلك كتب لابنته يقول:

(لا تظني أنني أبكي بهذه الكلمات..

إني أضحك بها وأقهقه ساخراً بنفسي لأني كنت الغبي الذي يتّهمه الناس بالفطنة.

.. والضحك بهذا الأسلوب.. هو العزاء الوحيد الذي بقي لي..

لقد فهمت الحياة جيداً.. ولكن بعد فوات الأوان فلم يعد لهذا الفهم معنى ولا جدوى.. هذا هو كل شيء ـ رسائل 119).

أما وقد بلغ في معرفته للحياة هذا الحدّ من الشفافية، فهو يستدير نحو نفسه معلناً ندمه على أنه نطق أصلاً، فيقول في قصيدة بلا عنوان (م. شيرين):

هدرت شعوري حين صغته شعراً وأشفي لنفسي أن أفجره جمرا

وقال في مطوّلته: شجون لا تنتهي[15]:

ما اصطباري على الأسى وثوائي ونداني من لا يجيب ندائي
ألهذا تشقي النفوس بما تهوى وتكبو الغايات بالعقلاء
ويهيم الخيال في ظلمة الحيرة يسري على بصيص الرجاء
وتفيض القلوب منطويات بجراح الأسى على البرحاء

هذا سؤال ظل يلح على خاطر النموذج، ومات دون أن يعطينا جواباً عليه، ولعله وجده الآن حيث الموت الذي يعطي للحياة تفسيراً ومعنى.

(15) مخطوطة عبد الله خياط. ونشرت نثراً محرّفاً في (شجون لا تنتهي) 16.

وتجد هذه المواقف في كل عمل من أعماله. ومن المنشور نجدها في قصائد مثل: شجون لا تنتهي، العدل الممطول، ماذا أقول، أصداف، حيرة، ماذا تقول شجرة لأختها. وهي جميعها منشورة في مجموعة (شجون لا تنتهي) ما عدا العدل الممطول (خفاجي: الشعر والتجديد 248).

ويكتب شحاتة بذلك على نفسه الصمت والعزلة، حتى إن رصيد صداقاته ومعارفه يتوقف عند من كان قد عرفهم وانتقاهم قبل عام 1363هـ (1943م). وينتقل إلى القاهرة بجسده فقط، ويؤطر عالمه الخاص بسياج من الصمت لا تخترقه أية قوة من منطق أو من إغراء. وتصبح حياته خصيصة يتمتع بها المقرّبون من أصحابه الأوائل الذين دفعهم حبهم وإعجابهم به إلى طرق باب داره في القاهرة. فكان يسمح لهم بالدخول إلى دنياه يلقي عليهم شعره، ويدخل معهم في مناقشات اشتهر بها بينهم حتى كانت المناقشة تطول أحياناً وتمتد إلى عشرين ساعة كما ذكر صديقه الأديب عبد الله عبد الجبار[16].

وولع شحاتة بالمناقشة وحبه لها يحمل دلالة نفسية على (توتر الحاجة إلى النحن)[17]. فهو في عزلته الشديدة يحسّ بحالة التصدّع بين (الأنا) و(النحن)، ولا بد أنه كان يرغب في إعادة بناء الجسور بين هذين القطبين، غير أنه لا يرضى للأنا بالهبوط إلى مستوى الآخرين الذي يراه منهاراً، فيسعى حينئذ إلى الانتقاء بعد أن أعياه الإصلاح العام. فهو ينتقي أصدقاءه الذين يمثّلون له (الجماعة السيكولوجية) ويرى فيهم النخبة الصالحة لتلقيه وتلقّي أدبه، لا كأنداد له بل كتلاميذ، تكون وظيفتهم التلقي والإعجاب، وإذا هم جادلوا فإنما يجادلون لطلب المزيد من المعرفة من هذا الحكيم المنتصب أمامهم بقامته الفارهة وفكره العميق. وهو لم يجد هذه الصفات إلا في عدد من الأدباء السعوديين الذين كانوا يعيشون في القاهرة، فمنح نفسه لهم. ولم يظهر للمجتمع الأدبي في مصر لأسباب ـ أظنها ـ ترجع إلى مثل هذه النزعة عنده. إذ إن مخالطة أدباء كطه حسين والعقاد والرافعي ولطفي السيّد لن تُحقّق له (الجماعة السيكولوجية) التي يسعى إليها. فهؤلاء لن يكونوا من مُريديه، وقد يضطر هو إلى أن يكون من مُريديهم، وسيحتاج إلى زمن قد لا يقصر لكي يُشعرهم بعظمته، وبعظمة ما

---

(16) حمار حمزة شحاتة: المقدمة 18.

(17) حسن عيسى: الإبداع في الفن والأدب 151. وقد فصّلنا القول عن ذلك في الفصل الثاني.

لديه من فكر وأدب وهو لا وقت لديه لذلك[18]. فاقتصر على مجموعته المنتقاة والتي حملها من أسراب الماضي البهيج، واكتفى بهم إلى أن غادر دنياه غير آسف على شيء فيها.

ونحن نرى أن ليس لشحاتة من أسباب الوجود الهادف غير ما له من مثل عُليا وقيم جمالية كما قال هو نفسه:

فما أنا إلا ما أهيم بحبه — من المُثُل العليا جهاداً ومطلبا

وأدبه وفكره هما صورة هذه المُثُل العليا، وهما كينونتها. وهي عنده من الأهمية لدرجة لا تسمح بإهدارها على أي كان. ولذلك سعى إلى إيجاد (الجماعة المثالية) في مجتمعه الخاص ومن رقى إليها قبله حمزة فيها، أما من هبط عن شروطها أبعده عنها، ولذلك فشل زواجه لأن من اقترن بهن من الزوجات لم ترتقِ واحدة منهن إلى درجة (تحن المثالية). وتراه يجهد نفسه لتنشئة بناته تنشئة علمية وتربوية عالية كي يُلحقهن بالجماعة المثالية.

وإذا لم تتحقق له جماعة المثالية في مكان أو زمان معيّنين، يكون حلّه عندئذ أن يرتقي بنفسه عن ذل الارتكاس ويلجأ للصمت والعزلة، وهذه نتيجة أدركها شحاتة وعاينها وقد قال عنها: (التمسّك بالمُثُل العليا كالسباحة ضد التيار، عاقِبَتها الغرق أو الوهن.. في هذا العصر على الأقل ـ رفات 103). ونتذكّر قوله بعد بيته المقتبس هنا مباشرة:

سموت بنفسي أن يهون حياؤها — فيسحرها برق المطامع خلّبا

رضيت لها ضنك الحياة ورضتها — عليه فألفته عذاباً محببا

ولذلك قال في رسالة إلى عبد الله خياط: (إن الشاعر يختفي عندما لا يجد سامعاً).

وليس غريباً من رجل هذه حاله، أن يعزف عن نشر أدبه إذ أين له بالجماعة المثالية (أو الجماعة السيكولوجية) التي تستطيع تلقّي أدبه ذي الحساسية المتفرّدة لتشبعها بفلسفة النموذج ومبدأ (الخطيئة ـ التكفير). هذا إضافة إلى ما وراء ذلك من أسباب عالجناها في الفصل الثاني.

---

(18) أشير هنا إلى أن الأستاذ محمد حسين زيدان يميل إلى هذا التفسير عن عزلة شحاتة في القاهرة والأستاذ زيدان من أشد العارفين بحمزة وخاصة قبل مغادرته الحجاز إلى مصر.

ومن الواضح على مسلك شحاتة وعلى أدبه، أنه كان يحس إحساساً عنيفاً بعدم الأمن. فالمصائب التي تعرّض لها في حياته من تنكّر أحد أقاربه له في ماله، واستتباع ذلك بغدر مالي من صديق حميم له، ثم فشله في الزواج ثلاث مرّات، ثم تطويق عنقه بخمس بنات عاش مربّياً لهن، وكونه بلا وظيفة رسمية، ثم عدم تعلّقه بأي شيء في دنياه سواء مادي أو معنوي كالشهرة والجاه، كل هذا وغيره الكثير من أحداث حياته، أسهم في زعزعة كيانه ولم يشعر شحاتة بالاستقرار قط منذ عام 1363هـ (1943م) حتى وفاته في القاهرة 1392هـ (1972م)، حتى إنه كان ينوي العودة إلى مكة المكرمة منذ أول سنة حل فيها بالقاهرة. ولكنها نيّة لم ينفذها له إلا المنيّة بعد ثلاثين سنة من معاناة هذا الهاجس النزّاع. وعاد محمولاً على كفن ليُدفن حيث وُلد في الوادي الذي ظل فؤاده يهوي إليه.

ولو أخذنا برأي (ماسلو) في نظريّته عن (الشخصية والحاجات)[19] وهي تقوم على أن للإنسان حاجات هرميّة تبدأ من أسفل الهرم بالحاجات العضوية كالمأكل والمشرب. ثم الحاجات الاجتماعية كالعيش مع جماعة من البشر مثله. ثم تليها حاجات نفسية كالشعور بالأمن والمحبة المتبادلة. وتأتي على قمة ذلك الحاجة إلى تحقيق الذات.

ومن المؤكد أن شحاتة قد تحقّق له منها الأوّليان فقط. فككل بشر يُولد في هذا العصر وجد شحاتة مأكله ومشربه، ووجد له بيتاً بين ناس من جنسه. ولكن هذا بالنسبة لرجل في فكر شحاتة وفي عقليّته، ليس سوى عيش بهيمي ظل يسعى للخلاص منه لأنه لا يليق به. غير أنه في مسعاه هذا تعرّض لأزمات فقد بها الحاجة النفسية للأمن والمحبة. فأحس بعدم الأمن واضطرب لذلك اضطراباً شديداً، وصار يشكّ في كل العلاقات الإنسانية خاصة علاقة الرجل بالمرأة، مما أفقده الإحساس بالحب المتبادل. وهذا يقودنا إلى المحور الثالث وهو:

3 ــ محور (الحب ــ الجسد):

تقف المرأة على نقطة التماس الحساسة في حياة (النموذج) وفي خط تفكيره. فالمرأة لعبت دوراً حاسماً في امتحان آدم. وما زالت تمثّل هذا الدور في حياة الإنسان

---

(19) حسن عيسى: الإبداع 91.

على هذا الكوكب. فالمرأة روحاً وجسداً وفكرة، تتفتق في ذهن الرجل، ويتيقظ معها الحب ويكون الرجل أمامها بين حالتين إحداهما سموّ والأخرى هبوط. فإن هو استجاب لدواعي الروح، وحرّر نفسه من قيد الجسد، فسيتحوّل إلى طائر يغرّد في سماء الحب البهيّة، ويصير عذرياً لصورة يستخلصها خياله من ما يفيض به وجدانه في معاني الجمال والحب والهيام، وذاك هو الشاعر العاشق الذي يتفوّق على جسده وينجح في أقسى امتحان في حياته.

أما إن هو خضع لمتطلّبات الجسد، واستجاب لدواعي الغريزة البهيمية، فهذا سقوط و(خطيئة).

ولقد وقف شحاتة أمام المرأة على هذا المفترق: (في كل امرأة تسرّك، امرأة أخرى تسوؤك ـ رفات 55).

فالتي تسرّك هي ذلك الجزء من المرأة الذي يقودك إلى العذرية والمحبة السامية، بينما الجزء الآخر يسوؤك وهو الجسد وما يُرديك فيه من شهوانية.

ومن قبل أن يرتبط شحاتة مع المرأة بالزواج كان يقول: (إن الزواج امتحان عنيف للضمير وللرجولة وللطاقة.. امتحان قد لا تستطيع احتماله قوتك ـ محاضرة الرجولة 103).

وهذا الموقف الحذر من المرأة نشأ مع شحاتة منذ صغره، وهو مخزون عنده في (اللاوعي الجمعي) من ميراث النموذج عن أبيه الأول. نقول هذا لأنه ظهر عنده في أدبه وفي مسلكه قبل أن يتورّط في مشاكل الزواج والطلاق.

ويحدّثنا محمد حسين زيدان في عموده الصحفي في عكاظ عن تحرّك الشك في نفس شحاتة في المرأة منذ صغره فيقول[20] بعد تمهيد:

(جاء حمزة شحاتة متأخراً وفي وجهه كلام، عزّ عليه أولاً أن يقوله، ولكنني ابتززته منه حين قلت له: ماذا وراءك؟.. فقال: لقد وصلت إلى هنا وأنا أحمل كلمة قالها بدوي، إذ وقف أمام مدير الأمن العام، وكأنه قد قضى له حاجته. وكنت جالساً عنده. فلما اعتزم هذا البدوي أو يودّع مدير الأمن العام، وهو لا يعرف المجاملة الحضرية، وإنما هو يعرف كيف يرسل الكلمة المجنحة، فلا زال في هؤلاء البدو

(20) عكاظ عدد (6118) 27/ 8/ 1403هـ، ص 11.

ميراث صناعة الكلام . . قال «الله يجعل ولدك من صلبك». وسمعت الكلمة تأخذني الهزة اسنكنه ما وراءها، أعرف قيمة الولد التي حدد كل القيم لها هذا البدوي . كأنما عامل الشك يأخذ الرجال إلى ضلالة، حين لا يتّقون الله بالطمأنينة واليقين إلى طهارة الأمهات. إن الولد غال ولكن ضلالة الشك ترخّصه. كأنما الآباء يفتشون عن التعاسة، ليس لهم وحدهم وإنما على الأمهات والأبناء).

ثم يقول الأستاذ زيدان في ختام كلمته: (وعلى الغداء نسي حمزة شحاتة الكلمة ونسيتها).

ولكن شحاتة في الواقع لم ينسَ هذه الكلمة قط. وقد وردت هي نفسها في كتابه رفات عقل (ص 59/ 68) بعد ثلاثين سنة من سماعه لها على لسان البدوي. كما أن انطلاقها من لسان أعرابي في أحد المكاتب لم يكن سوى باعث لما هو متأصّل في نفس شحاتة عن المرأة وتخوّفه منها، وكونها مصدر قلق للنموذج، وليس له من سبيل إلى توقّيها والابتعاد عنها كما يقول:

(كلتاهما تشكّل خطراً مباشراً على عقلك: المرأة التي تحبّها والمرأة التي تحبّك. ولا سبيل إلى توقّي الجنون في الحالتين إلا بمعجزة خارجية ـ رفات 38).

ويسوء ظن شحاتة بالمرأة إلى درجة يكون الشك هو أرحم الحالات، على الرغم من ضراوته على النفس وقسوته عليها:

(إذا داخلك الشك في امرأة، حاول ألا تصطدم بالحقيقة فعذاب الشك مهما عظم، دون هولها بكثير . . . رفات 66).

ويتردد ذلك في كتاباته كثيراً سواء المبكر منها أو المتأخر، وللقارئ أن يستزيد بمراجعة التالي: الشعراء الثلاثة 47/ حمار حمزة ـ 75/ رفات عقل 62/ 63/ 66/ 36. وغيرها كثير.

وبهذه الخلفيّة (النموذجية) يتقدّم شحاتة نحو المرأة، وكله خوف ووجل، ولكن مع أمل وتشوّق للخلاص، حتى إنه في ضبابيته هذه ليحسّ بعبثية لعبة (الرجل ـ المرأة). ويروي في إحدى رسائله إلى ابنته حكاية تنم عن هذه العبثية وتصوّرها بسخرية حادة، من خلال قصة رواها عن شرطي في الشارع وقف ليحرس كوماً من الحجارة وعلى الكوم فانوس، وتعجّب أحد المارة فسأل الشرطي قائلاً: (رسائل 75).

(لماذا تضع الفانوس على كوم الحجارة في الشارع أيها السيد؟

ـ فأجاب: لكي يرى المارة الحجارة.

ـ حسناً... ولماذا تضع الحجارة؟

ـ أجاب: لكي أركّز بها الفانوس..).

وكأن شحاتة يقول من خلال هذه الحكاية: ولكن لِمَ الحجارة والفانوس أصلاً خارجاً عن إطار حاجة أحدهما للآخر!

ولذلك فإن الرجل مهزوم دائماً أمام المرأة، حتى وإن انتصر ظاهرياً:

(ليس هناك فرق بين أن تكون الغالب أو المغلوب.. إذا ناضلتك امرأة، فأنت الخاسر وحدك في الحالتين ـ رفات 68 وقارن 59).

وحاول شحاتة أن يحلّ هذه المعضلة لنفسه فنادى حوّاءه باسم المحبة الخالصة: (الشعراء الثلاثة 45).

وتالله ما أدعوك للحب والجنى ... ولكنني أهواك للطهر والتقى

وهذا الحسّ الجميل في نفسه يتوافق مع هواه وشوقه ليغريه بالمغامرة، ويحجب عن باصره مخاطر الشك والتوجّس من المرأة، فيسعى للبحث عما سمّاه (الزوجة الكاملة) مندفعاً بمثلٍ تاقت إليه خواطر نفس مستهامة في طلب الجمال والكمال. ولكن ما أقصر عمر هذه الأماني السعيدة التي اختنقت في معمعة الواقع الخائب:

وذهبت أستسقي الفضا ... ئل، والفضائل كالسرابِ

ظمآن بين الشارين ... أخاف تعتعة الشراب

صفر اليدين من الحقيقة ... والحقيقة في وطابي

أفخضت معركة الظلا ... م إلى سنى فجر كذابِ[21]

يستطيع أن يتمثّل مثاله الأعلى في خياله، فالحقيقة في وطابه، غير أنه على أرض الواقع لا يجد ليلاه، فيصبح صفر اليدين من حقيقته التي ملأت ذهنه، لكن صفرت منها حياته.

وراح مكسور النفس يكتب في رفات عقل (ص 83):

(إن الزوجة الكاملة لا تقل قيمة عن اكتشاف علمي عظيم. فإذا جاء يوم تغدو

---

(21) مخطوطة شيرين 86.

فيه الحياة سخيّة بالاكتشافات العلمية العظمى، فإنه لن يأتي اليوم الذي تغدو فيه سخيّة بالزوجات الكاملات. . لأن هذه سعادة لا يستحقّها نقصنا البشري فيما يظهر).

وهذه انتكاسة لتجربة الحب عند شحاتة:

(يواجه الحب أقسى وأخطر تجاربه عندما يتحوّل إلى زواج ـ رفات 51).

ويصبح الزواج اختناقاً، السجن للرجل أرحم منه:

(حتى السجن أرحم من فتاة عشقتها ثم حوّلتها حماقتك إلى زوجة ـ رفات 51).

وتأتي التجربة بقساوة فشلها، لتؤكد في نفس النموذج كل ما كان مختمراً فيها عن المرأة من شك وتوجس.

ولكن لِمَ جرّب شحاتة حظه مع المرأة، وهو قد حمل من قبل سوء ظن صارخ فيها؟ وكيف استجاب لمغريات خياله عن (الزوجة الكاملة) هل كان حقاً يعتقد بوجود امرأة تلك صفتها؟

إننا نعرف أن (النموذج) يحمل في أعماقه حسّاً متمكّناً فيه عن المرأة وعلاقتها بالتفاحة والإغراء والبريق، فهل غفل النموذج عن نفسه ليقع في الخطأ مرة وأخرى وثالثة، فيتزوج ثلاث مرات ليُطلّق ثلاث مرات، ويجد نفسه محمّلاً بخمس بنات ليس غيره مسؤولاً عن جلبهن إلى هذا الوجود؟؟!.

إن غفلة النموذج ليست وحدها هي المسؤولة عما حدث. وذاك لأن له تجارب مع المرأة وقعت مع مطلع حياته وفي صدرها ثم في آخرها، جعلته يظن أو يتوهم أن شيئاً من الكمال قد يوجد في المرأة الدنيوية فراح يبحث عنه.

وتجارب شحاتة مع المرأة أخذت معاني إيجابية في ثلاث مرّات في حياته. وهذه مفارقة غريبة فهو ينجح مع المرأة ثلاث مرّات ويفشل معها ثلاث مرّات وكأنه كُتب عليه أن يخرج خاوي الوفاض مع حواء (3 - 3 = 0).

وتجاربه الثلاث الناجحة تمثلت في أمه وفي أخته وفي سيّدة ثالثة من بيت جمجوم[22].

أما أمّه واسمها زينب فقد لقي منها حباً أثيراً حيث كان حمزة أصغر بنيها، ومثلما كانت تحبه وتؤثره كان هو يحبها، وانغرست في ذهنه كمَثل أعلى ظل يسبغ عليه كل

(22) معلوماتي هنا من: عبد الله عبد الجبار وشيرين حمزة شحاتة.

قيم الحياة ومعانيها السامية، حتى إنه كان يحاول تربية بناته على مثالها. وقد احتلّت كل مساحة قلبه، ولم تدع فيه مكاناً لأبيه. وهذه أول مرة تتفوّق فيها حواء على آدم. ويلغ حب الأم لابنها مبلغاً حساساً لدرجة أنها فقدت بصرها حزناً على حمزة حينما سُجن في تهمة سياسية.. ولما خرج بريئاً من التهمة عاد للأم بصرها. وكأننا أمام قصة يعقوب مع يوسف، غير أن حواء هذه المرة تثبت قدرتها على منافسة آدم. أفلا يحق لابن آدم إذاً أن يفكر في قلب المعادلة ويبحث عن حواء الكاملة؟

بلى.. إنه ليحق له لا سيما وقد رأى مثالاً آخر لهذه الحواء في أخته خديجة شحاتة، التي عزفت عن الزواج من أجل أخيها الأصغر (حمزة)، فكأنها تتجرّد من أنوثتها وتأخذ (بالرجولة) التي هي مطلب شحاتة السامي في الحياة. وهذه حواء ترفض التفاحة وتضحي بكل أسباب هنائها من أجل (آدم).

وعاشت خديجة في بيت حمزة ترعاه وترعى بناته رافضة كل ما تقدّم لها من أيد تطلب قرانها، غير آسفة على شيء من ذلك حتى كأنها ليست بأنثى. وكانت ترى أنها جاءت لهذه الحياة فقط من أجل حمزة وبناته (كما تروي شيرين عن عمّتها). وماتت عام 1380هـ (1960م) لتخلّف وراءها أخاً يلقي بنفسه على كرسي في صالة البيت، وكأنه جبل مكدّس بالحزن والكآبة، ليس فيه ما يتحرك غير عينين سارحتين في فراغ الوجود المحبوس بين جدران الشقة، وكأن الدنيا توقفت عن الحراك في لحظة مغادرة خديجة لها، ويتوقف معها حمزة لا يكتب ولا يقرأ ولا يرغب في رؤية أحد ولا في عمل واجب المنزل من جلب الغذاء لأهله (بناته). ويظل هكذا سبعة أشهر لا يزلزل حزنه مزلزل ولا يزحزح من بلواه مسلٍّ مهما خف وظرف.

ولكن ابن آدم يأخذ يفيق من كآبته الغامرة شيئاً فشيئاً ليعود مرة أخرى إلى حزنه الآبد في بلواه مع خطيئته والتكفير.

وهذا المثل الرائع من خديجة ألا يكون أملاً في نفس ابن آدم عن حواء مماثلة لها: زوجة كاملة.

كانت أمه في مبدأ حياته وأخته في أواخر حياته بدءاً من منتصفها. وبينهما كانت السيدة من آل جمجوم. وهي سيدة رعت حمزة واحتضنته وأولته حباً وعناية، حينما انتقل من مكة المكرمة إلى جدة في صباه ليدرس في مدرسة الفلاح. وغرست هذه المرأة في ذاكرة النموذج صورة عالية لنبل المشاعر وصدق الحنان، جعله يستأنس فكرة حواء البريئة: حواء قبل زمن التفاحة.

ولكن هذا الطالع الخاطف الذي خامر حياة النموذج ثلاث مرات مقسمة تقسيماً غريباً على مراحل حياته، قاده إلى ثلاثة أخطاء سحقت كل ما تفتّح في نفسه من أمل:

(الزواج الأول غلطة. والثاني حماقة. أما الثالث فإنه انتحار ـ رفات 95).

وكأنه كُتب عليه أن يرى تحطّم أمله الواهم. كي يعود إلى أصله، ويظل حمزة وفيّاً لنموذجه. وفي كل امرأة سرّته وجد أخرى ساءته: (3 - 3 = 0).

ويخرج ابن آدم:

صفر اليدين من الحقيقة ـ والحقيقة في وطابي

كي يعود صاباً كل ما في جوفه من نقمة على المرأة التي تضاعفت خطيئتها الآن. فإضافة إلى ما هو آبد فيها من زمن التفاحة، جاءت الآن خطايا ثلاث هشّمت في نفسه ما يقابلهن من ذكريات حلَت زمناً، لكن حواء لم يهنأها أن تدع له تلك الحلوى فسلبتها منه. وتركت له عبء السنين ينهض به وينوء.

ويصل النموذج إلى مرحلة التصدّع الكامل في علاقته مع حواء. ويروح في قصيدته (موقف وداع) يصوّر لحظة التصدّع التي أدت به إلى أن يقول وداعاً[23] ويخاطب حوّاءه فيقول:

أفلسنا والحب مطلب نفسينا غريبين في سبيل الوجود
جمعتنا أسبابه مثلما تجمع ضدين، صائداً بمصيد
فمضينا على هوى يبطن الغاية منه بين الظما والورود
وانتشينا ـ بل انتشيت ـ فقد ضاع نصيبي بين الأسى والجحود
لا تقولي أهواك فالحب قيد ودواعي الحياة ضد القيود

* * *

سوف أمضي لغايتي مشخن الصدر وأطوي قلبي على أوجاعي
غاية دونها الونى ولغوب النفس والوعر واحتضار المساعي
غاية اليائس الذي كره العيش وأسبابه بدنيا الخداع

* * *

(23) السامي: الموسوعة 2/ 141.

لا تقولي أخشى عليك العوادي أي شيء أبقت عواديك مني؟
وكليني لوحدتي في زوايا الصمت أسري على غياهب حزني
وتناسي عهدي البئيس فإن شاقك أمري فسائلي الليل عني
فأنا فيه قطعة من دياجيه عداها عن اليقين التظني

وموقف الوداع هذا أصبح أحد المعالم المتكررة في شعره وأدبه. فإن سها عنه زمناً، فإنه لما يلبث أن يعود إليه، وكأنه يذكّر نفسه بمبدأ يُلزمها به كي لا تغفل مرة أخرى:

يا سيدتي
قد كان فضولاً مني
أن أحمل قلبي بين يديّ
ليسكب في أذنيك
حكايته
في صُوَر
ينقصها الزخرف..
لا يشفع فيها غير هواه
بفاتنة لا قلب لها
كلا يا سيدتي..
لن تجديني بالباب..
أعيد الطرقة
لأشكو منك إليك
قد ودّعتك ومضيت
على دربي الموعود
أحدّث دوح الغاب
وأعاتب أحلامي
وككل غريب في دنياه
أطالع مأساة حياتي

بثبات اليائس

من جدوى أي نضال

قد كانت لحظة وهم

مرّت بحياتي

ومررت بها

وخبت

وانطفأت

وتلاشت

لم تترك.. أثراً

حتى أثراً للذكرى[24].

هذا مقطع من قصيدة جعل عنوانها (الكلمة الأخيرة) ويتبعها بأخرى يوصد بها بابه في وجه حواء مغلقاً كل الطرق بينه وبينها، ويقول في قصيدته (قصة الإنسان)[25]:

لا تطرقي بابي...

فقد أوصدته

وأمنت ثائرة الرياح

ووهبت عمري للطبيعة

بين ليلي والصباح

وهربت من أسر الحياة

ورحت

منطلق الجناح.

وكتابه (رفات عقل) يكاد يكون كله مرثية لعلاقة الرجل بالمرأة. وما على القارئ إلا أن يراجع الصفحات من 36 إلى 103 حيث لم تمضِ صفحة دون إشارة إلى المرأة بألم وحسرة إلا فيما ندر من حالات ستكون شذوذاً. وأورد هنا مثالاً لما في هذا الكتاب عن المرأة حيث تقرأ الجُمل التالية من ص 73:

(24) مخطوطة شيرين. وهي منشورة أيضاً في جريدة الشرق الأوسط 16/4/1982 ص 12.

(25) مخطوطة شيرين. وعكاظ 19/1/1397هـ ص 5.

ـ إذا ركبك عفريت أو ارتبطت بك امرأة، كان الحكم على مصيرك مجرد تكهّن.

ـ تدور الفراشة حول النور حتى تحترق.. ويدور الرجل حول المرأة حتى تُمسك به.

ـ المرأة كالصيّاد الماهر، تتعامى عن الفريسة، ولا تضرب إلا في اللحظة المناسبة.

ـ حتى العفريت الذي يركب المرأة يتعذّر عليه الخلاص منها وفيه رمق.

ـ يحدث أحياناً أن يفلت رجل من امرأة.. ولكن بعد أن يكون قد لحق به العطب...

* * *

ويدخل حمزة شحاتة في صراع مع المرأة يصبغ حياته كلها، فكراً وأدباً ومسلكاً، مبتدأ بالشك والتوجّس ثم بالإخفاق في كل محاولات الارتباط مع المرأة. وأخيراً يرفض المرأة وينفيها من عالمه. ويجعلها مصدر البلوى، وينسب إليها مسؤولية تدهور آدم إلى سفليين.

وهو بهذا الصراع مع المرأة يفقد نصف وجوده، مما أدى به إلى العيش منشطر الكيان ــ وقاد حياة مختلّة التوازن، مما أثر على كل مساعي حياته. وحاول أن يعزل المرأة من حياته، ولكنه لم يستطع تحقيق ذلك لأن المرأة هي نصف الحياة البشرية، وهي المتمّم للوجود الإنساني على الأرض. وآدم هبط إلى الأرض مع حواء وعاشا معاً يصنعان حياة الأرض. وينفّذان حكم الله عليهما. فهما مشتركان بالإثم والجزاء. ومن ثم فهما يحملان مسؤولية مشتركة بينهما.

ولكن شحاتة ألقى بكل عبء الخطيئة على المرأة. وانتظر منها أن تسمو فوق عوادي البشر لتكون (الزوجة الكاملة). فلمّا لم تفلح في تحقيق هذا المستوى السامي، راح يصبّ عليها جام غضبه الموروث والمكتسب. وهذا أوجد عنده صراعاً حاداً مع نصفه الآخر ما استطاع حمزة قط أن يحله. وما استطاع الخلاص منه. وعاش ما تبقى له من عمر يعاني من آثار هذا الصراع الذي أضر بنفسه وبدنه، فصار قلِق النفس مزعزع الوجدان. وأصيب في بدنه بأمراض ذات صلة بالقلق كارتفاع السكر وانفصال الشبكية. كما ذكرنا من قبل في الفصل الثاني.

ولكنه في وسط هذه المتاهة وجد لنفسه مع المرأة لحظات صفاء ندرت في

حياته، ولكنها إذا جاءت فجّرت كل ما في نفسه من شوق وولع، وقصيدته (غادة بولاق) تروي انفجار هذه المشاعر في موقف هيام فريد.

فهذا الرجل الذي استحكمت رجولته، حتى تجرّد بها من كل رابطة تعيد له ذكرى حواء، أو ذكرى لياليها، يجد نفسه في أحد أحياء القاهرة أمام فتاة لا يعرفها، ولا يعرف عنها شيئاً، سوى أنها آية في الجمال والبراءة والصفاء، فيرى فيها أثراً لحواء ما قبل التفاحة، ويتفتّق الحب في صدره، فيفيض بكلمات حلّت حتى لكأنها ليست من شحاتة عن المرأة. وكأنه ينتفض اندهاشاً ومناجاة ولوعة، حين يقول مخاطباً هذا الطيف الخاطف لحواء الأولى الصافية:[26]

ألهمتِ والحب وحي يوم لقياك ... رسالة الحسن فاضت من محياك

من أين يا أفقي السامي طلعت بها ... حقيقة، ما اجتلاها النور لولاك

كانت بنفسي ـ وقد طال المدى ـ حلما ... فصورته لعيني اليوم عيناك

لم أشهد الحسن يبدو قبل مولدها ... إلا صناعة أصباغ وأشراك

حتى برزت به، في ظل معجزة ... يضاعف الصدق معناها، بمعناك

رؤى سماوية الآفاق رنحها ... شذى الطلى ينتدي من ثناياك

ونفحة من عبير الغيب ترسلها ... للحالمين بسر الغيب، رياك

ونغمة من أغاني الخلد وقعها ... لمهجتي طرفك الساجي وعطفاك

سما الخيال بها نشوان منطلقا ... من أسر دنياه مشغوفاً بدنياك

دنيا الهوى والمنى تروي مفاتنها ... روافد الطهر شعراً من سجاياك

وهذه ذكرى لجمال مفقود استجابت لها نفس الشاعر مصداقاً لرأيه بالجمال المفقود:

(الجميل المفقود يبقى جميلاً في النفس، ولا يفقد سماته وتأثيره ومزاياه الفاتنة، لأن الزمن لم يعد جزءاً من حقيقته الزائلة. والمؤلم تبقى صورته المحزنة أو المثيرة أثراً تردد به صور أشباهه وبواعثه ـ حمار حمزة 89).

---

(26) مخطوطة شيرين ونشر بعضها في المدينة المنورة بعنوان (رسالة الحسن) عدد (5001) في 24/10/1400هـ ص 10 وبعضها نُشر في السامي: الموسوعة الأدبية 2/144 بعنوان (يا جارة النهر). ونُشرت في كتاب مستقل بعنوان (غادة بولاق).

وهذه أغنية شحاتة العُذري، الذي فَقَد (عذريته) على أيدي ثلاث نساء، وظلّت هذه النشوة العذرية عنده مطموسة تحت آلامه الكاسحة، حتى تفتقت على منظر تلك الفتاة المصرية التي تفيض جمالاً وصفاء وبراءة، لم تدنّسها أيادي البشر وآثامهم. ولكن هذه نشوة جاءت بعد أن بلغ الوهن من النموذج مبلغه فلم تكن سوى صحوة موت ما لبثت أن تحولت إلى سكرات أعقبتها الخاتمة.

(وستتعرض لدراسة القصيدة فنياً، وصلتها بالشريف الرضي في الفصل السادس إن شاء الله).

أما الموقف المشرق الثاني لشحاتة مع المرأة فكان مع ابنته شيرين. وهذه حواء جديدة ومتميّزة فهي من سلالته، أي أنها صورة لأمه ولأخته، وهي تعكس عنده الجانب (الذي يسرّك) في المرأة. وفي رسائله إليها، كان يشير إلى أنها عزاؤه في دنياه، ويناديها بابنتي الصديقة. ورسالته الأولى إليها تشير إلى شدّة تعلّقه بها وحبه لها. ولكنه مع كل ما أولاها من محبة وإكبار، كان يقول لها أحياناً كلاماً تتسرّب من خلاله صفات هي من صنع النموذج، وإن كان شحاتة يقولها على سبيل الضحك والممازحة. مثل أن يقول لها: أيتها الحمقاء / أيتها البنت الساحقة / أيتها اللئيمة / أيتها البلهاء /[27] ويصفها في إحدى الرسائل مستخدماً التورية قائلاً ضمن رده على من وصفوه بأنه فلتة: (يا للعار ـ أأكون فلتة بعد ستين عاماً ـ وخمس بنات أنت «الكوبرا» فيهن ـ رسائل 95).

وهذه الصفات وردت في ممازحة من أب مع ابنته. ومن الممكن أن نوقفها عند هذا الحدّ، ولكننا نرى فيها أثراً لضغط النموذج على ذهن شحاتة، حتى في ساعات لهوه، مما يجعل بعض معتقدات النموذج تتسرب من وراء الكلمات، محدثة هذه الصفات التي يضحك لها الأب وتتسلّى بها البنت، ويرضى بها الحس المكبوت للنموذج، الذي لا يدع لشحاتة لحظة هناء واحدة، دون أن يتبعها بذكرى توقظ المأساة في نفس حاملها. حتى إننا لنراه يسلب منه صورة حواء الصافية التي رآها في (غادة بولاق)، فبعد أن يتفجر الحب في قلبه ويسلو به لحظات، إذا بالنموذج يأتي ليختم هذه السعادة المباغتة، بأن يكشف عن قناع حواء ويحوّلها إلى هاجرة تغدر بحب النموذج لها، وعند نهاية القصيدة يتكشّف لنا الموقف حيث يتشكّى الشاعر:

(27) رسائل 82/ 94/ 151/ 177/ 212.

أظمأتني، وصرفت الكأس ظالمة عني، بثغر على الحالين ضحاك
أكلما ساء ظني فيك، واندلعت نار الشكوك بقلبي في ثناياك
بدا بعينيك في ظل الأسى قبس من الحنان فأرجوه وأخشاك
وأي حاليك أرجو والطريق دجى غشاهما بظلام اليأس حالاك
شرقت فيك بدمعي وانطويت على نزف الجراح بقلبي وهو مأواك
أنى اتجهت بعيني لم أجد فرجا لي في هواك ولا سلوى فرحماك
ألا أراك؟ ألا أصغي إليك ألا أصوغ فيك علالاتي لألقاك
لم يلهني عنك ما في مصر من أرب فمن نأى بك عن حبي وألهاك
يا بنت حواء إن أبعدت غادرة وافى الخيال على بعد فأدناك
وما الخيال بمغن عنك نائية لكنها نفثة المحرور ناداك

* * *

ما كنت يا قدري العاتي سوى امرأة ممن مررن بقلبي لو توقاك

ويخرج ابن آدم بذلك صفر اليدين من بنت حواء. بعد أن شهد كل أحلامه فيها تهشّم مخلّفة له الأسى واللوعة، وليته وجد نفسه راضياً من الغنيمة بالإياب.

* * *

هذه القضايا الثلاث التي تحدثنا عنها في هذا الفصل: (التحوّل ـ الصمت ـ المرأة)، تمثل المحاور الرئيسية التي تحرّك فيها ومن فوقها كل أدب شحاتة. واصطبغت بها حياته، بشكل موحّد ومتلاحم. فهو في ذلك يقتفي أثر أستاذه أبي العلاء المعري، بالتزام المبدأ وتحويله إلى مسلك حياتي. ومن الواضح أنه صمت إذ لم ينشر شعره بعد سنة 1363هـ (1943م) وتنكّر للمرأة بتطليقها ثم بتسليط الكلمة عليها. أما التحوّل فقد كان من دأبه في فكره وفي نظرته للحياة. وما زال كذلك حتى وافته منيّته. إنه النموذج يخلع كل الأقنعة من على وجهه ويأتي إلى هؤلاء الناس عارياً من كل زيف وخداع. وقد تعوّدنا في تاريخ الإنسان أن نرى البشر يحملون لكل حادث لبوساً، ويعيش الإنسان بوجوه متعدّدة في حياته. فقد يكون مفكراً وفيلسوفاً في ما يكتب، ولكنه غير ذلك في معاشه. ونعرف عن جبران خليل جبران مثلاً أنه رجل مجون ولذّة في خاصته، بينما كتاباته توحي بغير ذلك حيث نجد فيها حسّاً إنسانياً

روحياً راقياً. وكذلك الغالب في طبع البشر ومسالكهم[28]. ولكن حمزة شحاتة يشذ بنفسه عن سائر الناس فيلزمها ما لم يلزموا به أنفسهم. حاملاً بذلك حياته على مشقة العيش وعناء الزمن الناكر. وما زال يعاني ويصبر حتى قادته فطرته إلى جادة الزهد.. وهو ما انتهت إليه حياته في آخر عمره حيث روت لي ابنته شيرين أنه انصرف حينئذ إلى مولاه، يُنفق ساعات نهاره بالعبادة والتسبيح. وعزف عن كل ما تقدّمه الدنيا من مغريات، حتى إنه حرّم على نفسه لبس الجديد من اللباس، واكتفى بلبس ما لديه من قديم، ولكنه كان يصرّ على النظافة في ملبسه وفي بدنه. أما ما يأتيه من جديد الملابس كهدايا من محبّيه فقد كان يتصدّق به. ويبدو أن مسلكه هذا خفف عنه كثيراً من عبء الحياة وضغطها عليه. ولا ريب أن هذا كان علاجاً ناجعاً له لكنه تأخر في معاطاته حتى أنهكه الداء وعثى في نفسه وبدنه.

ولقد خطا شحاتة نحو التصوّف خطوات تدريجية تتّفق مع مفهوم التحوّل الذي هو أحد مبادئه. فهو قد أدرك طريق التصوّف ورآه. كما يدل قوله التالي:

(يقولون إن لكل مشكلة حلاً. ولكني عرفت بالتجربة الواقعية أن لكل حلّ عدة مشاكل. فأنا الآن أتقبّل المشكلة وأغفل الحل. هذا أسمى مراتب التصوّف ـ رفات 100).

إنه يكتشف طريق التصوّف هنا ولكنه يكمل جملته هذه قائلاً: (ولكنني لست متصوّفاً، وإن كنت تأملياً ومتجرداً). ولكن هذا القول ليس سوى مرحلة انتقالية من حياته، خطا به أخيراً إلى الحلّ النهائي، الذي خلع به آخر أثر للأقنعة، ليُتمّم باقي أيامه على هذا الكوكب، كياناً صافياً بريئاً عارياً من كل مادي. ولا لباس له غير الحقيقة المطلقة: حقيقة الإنسان الكامل الذي تصدق فيه الرسالة الحقيقية لابن آدم على هذه الأرض، حقيقة قوله تعالى:

﴿وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون. ما أريد منهم من رزق وما أريد أن يطعمون. إن الله هو الرزاق ذو القوة المتين﴾ (الذاريات 56 ـ 58).

* * *

(28) من ذلك جرير والفرزدق واختلاف شعرهما عن مسلكهما فجرير شاعر غزل ونسيب رقيق، مع عفته في المسلك وحصانته بينما الفرزدق زير نساء ولكنه ضعيف الغزل في شعره.. ولعل ذلك ضرب من التعويض النفسي. را: ابن قتيبة، الشعر والشعراء 29. تحقيق دي خوي. بريل. لايدن 1904م.

الفصل الرابع

انفجار الصمت

«تشريح النص»

The Goal of literary works is to make the reader no longer a consumer but a producer of the text. **Barthes** S/Z.4.

(إن هدف العمل الادبي هو جعل القارئ منتجاً للنص، لا مستهلكاً له ـ بارت).

• • •

لماذا كان الصمت

نصيب المتطلّع للكلمة.. للتفسير

قد طالت مرحلة الإبهام

وكرهت الصمت

واشتقت إلى كسر قيودي..

حمزة شحاتة ـ الكلمة الأخيرة.

لم نعد نقبل بالوقوف أمام النص كمتفرّجين، ليس بيدنا غير تلقّي ما قد قاله الكاتب. هذه حالة مضى زمانها بارتقاء القارئ إلى منتج للنص. ولن يكون من الممكن العودة إلى الوراء، بعد أن خطا عقل الإنسان وخياله خطى واسعة الأمداء إلى الأمام، كي يغزو النص من أعماقه ويعيد تشكيله، تماماً مثلما كانت كتابة النص إعادة لتشكيل اللغة. وهنا يكون اللقاء المثمر بين عناصر النص الثلاثة الأساسية: القارئ / الكاتب / اللغة.

ومن هذا المنطلق نأتي إلى نص شحاتي لتشريحه وتفكيكه لإعادة صياغته من

جديد بين يدينا. وسنستعين بنصوص شحاتية أخرى تساعدنا على تفكيك النص من باب (تفسير الشعر بالشعر). فالشعر ليس عملاً عادياً ولكنه شعر، والتعامل معه لا بدّ أن يكون شعرياً، ولن يكون بوسع القارئ إلا أن يتحول إلى شاعر كي يستطيع النفاذ إلى عالم النص الشعري.

والنص الذي نأخذ في قراءته هنا هو غنائية (يا قلب مت ظمأ):

زادته في الحب عقبى أمره رهقا ... عان بجنبي يهفو ثائراً قلقا
يظل إن ذكر الماضي وفتنته ... غصان. راحته أن يلفظ الرمقا
تُحيي خيالات ماضيه له صوراً ... ماتت وخلّفت الآلام والحرقا
ورب ذكرى أذاقت نفس باعثها ... ويلاً يزلزل عزم الجلد والخلقا
يا قلب غرك من ماضيك رونقه ... وأن حظك فيه كان مؤتلقا
وأن مسرح لذات الهوى شرع ... حوى الحياة مدى ضم الهوى أفقا
وأن جدولك السلسال مطرد ... على حفافيه ينمو الزهر متسقا
يلقاك بالورد طلقاً من مناهله ... وبالمفاتن يسبي سحرها الحدقا
رفت عليه معاني الحسن سافرة ... فاقت بما ذاب من ألوانها الشفقا
وأن محرابك القدسي كنت به ... العابد الفرد يحبوك الرضا غدقا
تقيم فيه فروض الحب خاشعة ... ألقى عليها الهوى من صدقه ألقا
فاليوم توزعت في مثواك حرمته ... وعدت تشهد من عباده فرقا
وزاحمتك على أركانه مهج ... عبادة الحب فيه تشبه الملقا
والماء؟ لا ماء يا قلبي.. فمت ظمأ ... ودع مدنسه يهلك به شرقا

1 ـ العنوان:

أول ما يواجهنا من القصيدة هو عنوانها: يا قلب مت ظمأ. وهذه مفارقة عجيبة دائماً ما تكون خادعة ومضللة. فالعنوان في القصيدة ـ أية قصيدة ـ هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولّد منها. وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات. وهو بذلك عمل في الغالب عقلي. وكثيراً ما يكون اقتباساً محرّفاً لإحدى جُمل القصيدة. وعلى الرغم من (لاشاعرية) العنوان فإنه هو أول ما يداهم بصيرة القارئ.

والعناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب ـ والرومانسيين منهم خاصة ـ وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرناً أو تزيد دون أن يقلّد القصائد عناوين. ومن النادر أن تحدّد هوية القصيدة بعنوان. وإذا حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتياً ـ لا دلالياً ـ كأن يقال لامية العرب، لامية العجم، سينية البحتري.. إلخ. وهذا أقرب إلى روح الشعر، لما يحمله من إشارة صوتية هي من صميم الصياغة الشعرية. وكم نرى العرب هنا على درجة عالية من الحس الفني مع أشعارهم، فالشعر تحرّر للّغة وللإنسان وانعتاق من كل القيود. والشاعر ليس إلا هائماً منطلقاً خارج نفسه وخارج واقعه:

﴿**ألم ترى أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾ (الشعراء 224 ـ 225).

وكل محاولة لتقييد الشعر فهي تآمر ضده. وهي مخالفة لأصوله. ولذلك فإن الإنسان لا يقترف هذا الخطأ في حق التجربة الشعرية، إلا بعد زوال ملابسات الحالة اللاشعورية التي ولدت الشعر. حتى إذا ما عاد الشاعر من هيامه ورجع له وعيه، نط عقله من رأسه لينتهك حرمة القصيدة، فيعدّل بيتاً ويُبدّل كلمة، ويضع عنواناً. والشاعر عادة يظن أنه بذلك يُصلح القصيدة، بينما هو يُفسدها، إذ يُطلق عليها أسلحة الواقع ومحسوساته، فيكدّر صفاء العطاء الخيالي الذي انعتق لحظات من قيود الواقع المشحون بشروط خارجية متعسّفة. ولذلك فإن علماء اللغة كالخليل بن أحمد يصبحون هم أسوأ الشعراء وذلك لأن عقولهم تغلب أخيلتهم فلا تدع الخيال يدرّ عطاءه. وإذا ما أعطى الخيال ولو قليلاً، تدخل العقل ليُفسد هذا العطاء بأن يُعيد الشاذ إلى القاعدة، والمجاز إلى الحقيقة، والانحراف الأسلوبي إلى العرف البلاغي. ولا يبقى من التجربة الشعرية بعد ذلك شيء يذكر سوى ظاهر النظم ومرصوص القول. وهذا هو ما عناه المفضل الضبيّ حينما قال إن علمه بالشعر قد منعه من قوله كما ينقل عنه المرزباني (الموشح ـ 223).

ولذلك فإن حالة الوعي تصبح أسوأ حالات التلقّي للشعر، وأحكامها على الشعر ظالمة، لأنها حالة عقلية ومقاييسها عقلية. والشعر غير عقلي. وهذا يتطلب من المتلقّي أن يُخضع نفسه لحالة تماثل حالة ميلاد الشعر: حالة لاواعية. وذلك كي يضمن تلقّي القصيدة على الحال الصحيحة.

وما دام الشعراء يهيمون ويقولون ما لا يفعلون. أي أنهم ليسوا أشخاصاً أسوياء.

والواحد منهم عندما يقول الشعر يتحوّل، قبل أن يتم له ذلك، إلى شخص آخر غير شخصه المعهود بين الناس. فحمزة شحاتة شاعراً ليس هو حمزة شحاتة الرجل المعروف بين الناس، ولذلك فإنه يقول في شعره ما لا يمكن قوله في سائر الحالات، مثلما كان كعب بن زهير يقف أمام رسول الله ﷺ في مسجده وبين صحابته، فيتغزّل في سعاد الجميلة ويتحسّر على فراقها، فلا يجد من الرسول إنكاراً ولا ازوراراً، وإنما يتلقّى بردته، ومعها الأمان والإيمان ولو أن كعباً قال كلامه ذاك في غير الشعر لكان جزاؤه الحد والجلد لأن في قوله قذفاً لمحصنة. ولكنه شعر شاعر يهيم في أوديته، ويقول ما لا يفعل، أي أنه ليس كعباً العادي ولكنه كعب الشاعر.

وما دامت القصيدة هي حالة تحوّل للإنسان من عاديّته إلى هيامه، فلا بدّ للقارئ أن يتحوّل كذلك. فأنا حينما أقرأ قصيدة شحاتة لست عبد الله الغذامي الرجل العادي، ولكنني عبد الله آخر انسلخ من نفسه مثلما تنسلخ الحيّة من جلدها، وذلك مع القصيدة ومن أجلها وبمفعولها، وهذا ليس خضوعاً من القارئ أو سقوطاً في سلطان الشاعر أو القصيدة، وإنما هو كالجري مع النص السابح بسرعته نفسها، حتى إذا ما تعانق القارئ مع القصيدة تمّ لهما الانعتاق الكامل من سلطان الكاتب، ويتسنى للقارئ حينئذ البدء في إعادة تشكيل النص بين يديه، بعد أن امتلك ناصية القصيدة.

ونعود الآن إلى ما أصبح إشكالية فنية: العنوان، فهو عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعرية. وهو قيد للتجربة فُرض عليها ظلماً وتعسفاً. ومع ذلك فهو عادة أكبر ما في القصيدة، إذ له الصدارة ويبرز متميّزاً بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ. وعند ذلك يبدأ التشريح والتفكيك:

يا قلب مت ظمأ:

هذا هو العنوان الذي وضعه شحاتة لقصيدته. وأول ما نلاحظه هنا هو أن العنوان بعناصره الأربعة يا / قلب / مت / ظمأ. مأخوذ من البيت الأخير في القصيدة:

والماء. لا ماء يا قلبي فمت ظمأ ودع مدنسه يهلك به شرقا

وهذا يحمل مصداقاً لما قلناه فوق، إذ لو كان العنوان موجوداً في ذهن الشاعر قبل القصيدة لكنا وجدنا أثره على الشعر مبكراً في مطالع الأبيات على مبدأ (الإجبار الركني) وهو مبدأ ستتعرّض له لاحقاً في هذا التشريح.

ومع هذا نجد أنفسنا مضطرين للتعامل مع العنوان وتفكيكه، كي ندخل من خلاله إلى القصيدة. وأول عناصر العنوان وأفدحها هو (يا).

هل الشاعر ينادي؟ هذا السؤال بهذه الصياغة يبدو طبيعياً وصحيحاً. ولكنه غير طبيعي وغير صحيح. ففي الشعر لا يمكن لهذا السؤال أن يكون صحيحاً، لأنه يتضمّن عزل القارئ وإبعاده عن القصيدة. ومن ثم ترك القصيدة لتصبح فعالية خطابية لكاتبها. وفي هذا تجريد للشعر من كل خصائصه. ولو قلنا إن (الشاعر ينادي) فهذا معناه أننا نتصوّر حمزة شحاتة واقفاً في أحد شوارع القاهرة (حيث وُلدت القصيدة) وقد أطلق لسانه صارخاً: يا قلب. وهذا لم يحدث قط فشحاتة لم يطلق لسانه بهذا الصوت الشعري (يا)، كما أنه لم يقله بالطريقة نفسها التي ينادي بها إحدى بناته لتحضر له شربة ماء. ونحن حينما نقرأ هذه الجملة لا نضع شحاتة في أذهاننا ونتصوّره يطلق هذه المقولة. إننا حينما نقرأ جملة شعرية نحوّلها لاشعورياً إلى عالمنا نحن، ولو جرّبنا ذلك في أثناء قراءتنا للشعر، وسألنا أنفسنا عما نحسّ في حالة تفاعلنا مع القصيدة، لأدركنا أننا لا نفكر في الشاعر أبداً. ولكننا نضع أنفسنا في مكانه، وكأننا نحن القائلون، إذاً ليس هناك شاعر، فقد انتهى دوره منذ أن كتب عنوان القصيدة (وهو آخر ما صنع). وظلّت القصيدة معلّقة في الفضاء، سابحة في كون الله، حتى تصادمت مع القارئ الذي يتناولها، ويُطلق نفسه معها. فلا شاعر، ولا نداء.

والياء ليست يا النداء، لا في فعل الشاعر وقد مات، ولا في فعل القارئ. فعملياً: لا أحد ينادي أحداً. وفنياً: الكلام استقلّ عن قائله وأصبح فاعلية قرائية تحدث بسلطان القارئ فحسب.

إذاً ما هي (يا) إذا لم تصبح نداء للقلب؟

لكي نعرف ماهية الياء (وليس معناها، لأن المعنى ليس هدفاً شعرياً)، لا بدّ لنا من البحث عن الياء الشحاتية مما يستوجب استدعاء نصوص شعرية شحاتية أخرى لتعيننا على رؤية أمداء الياء هنا:

للياء مع شحاتة تاريخ فني مديد حالاته هي:

أ ـ متلاحمة مع الليل. والليل رمز شحاتة، فقد اختاره اسماً له في ملاحاته مع العواد، وشبّه نفسه بالليل في إحدى مقالاته (حمار حمزة ـ 22). وترددت مناجاته للّيل في كثير من أشعاره منها قوله في إحداها:

وأطرق لا يجيب الليل في مأساته تاها

وقال الصمت ما أشجت به الكلمات معناها

بلى ياليل إن البعد أشقانا وأشقاها

من الواضح هنا أن (ياليل) في البيت الثالث ليست نداء ولا مخاطبة، ولكنها قد تكون مناجاة هائمة تنطلق من لسان صاحبها كانطلاق الدمعة من محجر العين، ومثل انكسار التنهيدة الحبيس في الصدر. حيث لا تتوجه الكلمة إلى مخاطب. بل لا يوجد مخاطب. والشاعر لا ينتظر جواباً، وإنما هو يطلق قوله ليسبح في فضاء الله، كانطلاق النفَس سابحاً في الهواء: أي إطلاق الكلمة وإعتاقها وتحريرها من الانحباس في جوف الشاعر كي لا تحرقه ويحرقها.

ب ـ متلاحمة مع المرأة (وقد عرفنا عن المرأة مع شحاتة ما فيه كفاية في الفصلين الثاني والثالث):

يا سيدتي

قد كان فضولاً مني

أن أحمل قلبي بين يدي

ليسكب في أذنيك حكايته

في صور ينقصها الزخرف..

لا يشفع فيها غير هواه

بفاتنة لا قلب لها

كلا يا سيدتي.. لن تجديني بالباب

أعيد الطرقة

لأشكو منك إليك

قد ودعتك.. ومضيت.

هذه صورة لتجربة حب يائسة، لم تعش سوى مدى زمني قصير جداً. وقد تحدد زمن الحب بدءاً ونهاية في الماضي القريب. فهو بدأ في البيت الثاني: (قد كان فضولاً مني...) حيث ارتبطت كان بقد... والفعل الماضي إذا ارتبط بقد دلّ على الماضي

القريب[1] من الحال. وكذلك كانت النهاية: (قد ودعتك.. ومضيت) وصفة (سيدتي) ليست سوى سخرية من الشاعر بهذه التجربة الفاشلة. وجاءت (يا) لتعمّق هذه السخرية وتغرسها في إيقاع القصيدة استجابة لدواع فنية اقتضتها موسيقية القصيدة المنسابة، حيث بناها الشاعر على بحر رشيق الوثب، يحتاج إلى مساعدات إيقاعية تكثف أثره في نفس المتلقي كي لا يظن فيه النثرية وهو بحر (الخبب الحر).

وورود الياء هنا ضرورة فنية استدعتها روح السخرية في القصيدة وحاجة الإيقاع. ولكنها ليست نداء بأي حال، إذ لا وجود لمخاطب، حيث ودع الشاعر سيدة التجربة الفاشلة، وانتهى أمرها قبل ميلاد القصيدة.

جـ ـ الياء مرتبطة بالجمال:

فياحسن ما أقسى احتكامك إن هفا بك الزهو لم تحفل لعانيك موثقا
ويا ليل سامرني عل السهد والجوى فما زلت ألقاك السمير الموفقا
وعد بي إلى الماضي القريب وإن غدا بعيداً وإن أذكى الشعور وأرهقا
فقدت وإياك العزاء فمن لنا به غير أن يشكو كلانا ويأرقا

هذه من قصائد شحاتة المبكرة[2]. وهي تشير إلى بداية التصدّع في علاقة شحاتة بحواء، مثلما تشير إلى حاجته إلى الآخر، فهو لم يزل فيها (عانياً) ويخاطب الحسن بلهفة المتطلّع إلى القبول، ولكنه يلجأ لليل عندما لا يرى لدى الحسن غير الجفاء. والنغمة هنا هاجس المتوجّس الذي يرى في الإقدام عطباً فيحجم. فهو لا ينادي الحسن ولا يخاطبه، وإنما يتحرش به من بعيد دون أن يقترب منه. وحاله كحال من يسير في ظلام البيداء، والرعب يملأ قلبه فلا يجد له من سلوى غير أن يناجي أشباح الظلام، كأن ليس في روعه خوف منها، ولكن حاله على عكس ذلك، ولو سمع رداً على مناجاته لسقط مغشيّاً عليه.

وهذه صور ثلاث لورود الياء في شعر شحاتة، كلها ذات أبعاد نفسية وفنية ترتبط بصلب التجربة الشعرية. وهي تجريد تام للياء من كونها دالاً يُقصد به النداء، وتحويل لها إلى دال ذي بعد سيميولوجي[3]، يتحرك الدال بموجبه نحو نفسه، وليس نحو

---

(1) عباس حسن: النحو الوافي 1/ 33 (دار المعارف. القاهرة 1960).

(2) من: الساسي: الشعراء الثلاثة 43.

(3) شرحنا ذلك في الفصل الأول.

مدلول خارج عنه. فالياء لا تتّجه نحو منادى، وإنما تتّجه إلى داخل نفسها، أي أنها ليست وسيلة وليست ممراً إلى شيء آخر، بل هي الشيء نفسه. ووجودها لغرض فيها هي نفسها وهو غرض فني بحت. ووجودها في الشعر ـ لذلك ـ أساسي وجوهري. وهذا هو ما اقتضى توقّفنا عندها، وجعل لهذا التوقف قيمة. ولم نتجاوزها إلى ما بعدها على أنها يا نداء والقلب منادى، لأنها ليست بيا نداء والقلب ليس بمنادى هنا.

والشاعر قد اجتلب عنوانه من آخر بيت في القصيدة. ولكن الياء وردت من قبل في البيت الخامس، وتكرّر مجيئها في البيت الأخير. وهذان هما:

يا قلب غرك من ماضيك رونقه وأن حظك فيه كان مؤتلقا

* * *

والماء؟ لا ماء يا قلبي فمت ظمأ ودع مدنسه يهلك به شرقا

والياء فيهما مرتبطة بالقلب الذي ورد منكراً في الأول، ومعرّفاً في الثاني بإضافته إلى ياء المتكلم. وهذه الياء ليست عنصراً طارئاً على تجربة الشاعر، وإنما هي الياء الشحاتية نفسها، مجلوبة من أعماق التجربة الشحاتية. ولكنها هنا تتحرك خاضعة للتحوّل الذي هيمن على الشاعر الذي كان متّجهاً نحو الآخر، ثم بعد يأسه من الآخر صار توجّهه نحو الذات. وفي الصور الثلاث السابقة للياء رأيناها مع الليل ومع المرأة ومع الجمال. وهذه تمثل القيم الأولى للشاعر. ولكنها كلها قيم تحطّمت مع تحطّم حياة شحاتة وعلاقته بالآخر: حواء / الأهل / الأصدقاء ـ كما رأينا في الفصلين الثاني والثالث ـ. وبدأ الشاعر يتجه نحو الداخل، نحو الذات وسلك في حياته مسلكاً صوفياً. ومن هنا جاءت أدواته الفنية متحوّلة من ارتباطها السابق مع الآخر، إلى ارتباط جديد مع الذات الداخلية، فتلاحمت مع القلب الذي جاء منكراً في الأول أي مجرد قلب. ولكنه يتعمّق أخيراً فيصبح: قلبي، يا قلبي. وبذلك يتم الانكماش المطلق داخل الذات وينحسر مدى الشاعر من الحياة ليغلق أبواب نفسه ليدعوها للموت: لا ماء يا قلبي فمت ظمأ. وتتحقق بذلك فلسفة الشاعر في أنه (لا شيء يعطي تفسيراً تاماً للحياة غير الموت ـ رفات 53). وذلك بعد أن وجد النموذج نفسه في متاهة ضائعة. ورأى مكانه في هذه المتاهة يأخذ بالضيق، مثلما أخذ ظلّه بالانحسار، وضاقت معه حدود الإنسان وقدراته، وصار التحدي المادي لحياة اليوم يكبر ويعظم. وصار الإنسان الحق كالقابض على الجمر، مما ألجأ آدم إلى نفسه حيث لا يملك سواها. (ونترك بقية عناصر العنوان لأننا سنتعرّض لها في مكانها المناسب من التحليل).

2 ـ فضاء القصيدة:

تختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة الواقعية. فالشعر هو (اللاواقع واللاحقيقة) وهذا لا يعني أن الشعر ضد الواقع أو ضد الحقيقة، ولكنه يعني أن الشعر انعتاق منهما ومغايرة لهما فحسب. وفي كل مرة يحس الإنسان بالإرهاق من الواقع ومن الحقيقة، يلجأ إلى الفن ليتحرّر فيه من كل قيوده. فهو بذلك هروب الإنسان من نفسه ومن عالمه. هروب من الحضور إلى الغياب، ومن العقل إلى الخيال. والشعر تجربة روحية وهيام من المحدود إلى المطلق. وكما أنه انعتاق للإنسان فهو كذلك انعتاق للغة. فالشاعر يأخذ الكلمة ليحرّرها من قيود السنين التي علقت بها جيلاً بعد جيل من الاستعمال المتواتر. وهو استعمال يشحن الكلمة بإيحاءات مضاعفة، ويؤطرها بسياقات جارفة. وتأتي المعاجم بعد ذلك لتقيّد الكلمة بسلاسل ما تسمّيه معانيها. وهي معان استخلصت أصلاً من دلالات السياقات التي وردت فيها الكلمات. وهذا عمل لا غبار عليه لو أنه سلم من أن يتحوّل إلى قيد يُفرض على الكلمة، كي لا تتجاوزه فيما يمكن أن ترمز إليه.

إن الكلمة في أصل مبدئها كانت حرة طليقة، تسبح عائمة كالغيمة في السماء. وكان الإنسان يأخذها ليضعها في سياق يتلاءم مع غرضه في الإنشاء حتى كثر ذلك وصار عادة ثم تحوّلت العادة إلى قيد يخنق الكلمات بقبضته. وتظل اللغة تعاني من هذه القيود التي تحدّ حركتها، حتى يهيأ لها شاعر فذ يُطلق سراح الكلمات ويحرّرها من أسرها. ويعيدها إلى أصلها: حرّة تسبح في خيال الإنسان الذي هو فضاؤها.

إن الشاعر يحرّر الكلمة من معانيها، مما علق بها من غبار السنين فيُطهّرها ويغسلها، ويطلقها حرة تحلّق بين أسطر القصيدة لا ككلمة يقيّدها المعجم بسلسلة من المترادفات، ولكن كإشارة حرة تُحدث في النفس أثراً (لا معنى). وهو أثر يُطلق النفس ويعتقها وليس معنى يردّها إلى المعاجم. إنه تفريغ الكلمة من كل ما خزن فيها، وهو رد لها إلى درجة الصفر (على حد تعبير رولان بارت)[4]. والشاعر بذلك لا يعطي الكلمة معنى جديداً، وإنما هو فقط يُدخلها في سياق جديد من صنعه هو. وهذا السياق الجديد يتضامن مع الكلمة لإيجاد (فضاء القصيدة) الخاص بها وهو عمل يشبه نظام الشفرات وتفريغه للكلمة من سوابق معناها. والفارق هنا هو أن الشاعر لا يقدّم

---

(4) را: Barthes: Writing Degree Zero

للكلمة معنى جديداً، وإنما هو يعلّقها خفيفة رشيقة فقط، ويتركها تصنع نفسها في ذهن القارئ، حيث تتحوّل إلى دال يرمز إلى دلالات متنوعة ومختلفة، حسب قدرة قارئها على ذلك. فالبيت الشعري يحمل لألف قارئ من قُرّائه ألف معنى. أي أنه بيت بلا معنى محدّد، والقارئ فقط هو الذي يفسّره، حسبما تُمليه عليه نفسه. وهذا حق للقارئ مثلما هو مهارة للكاتب. وفيه تناغم مع حركة الكون الدائرية في العودة الدائبة إلى الأصل، فكما أن الحصاد لا يمثّل قمة النضج ومن ثم نهاية الإخصاب، وإنما يحمل بذور زرع جديد لتأخذ الحياة دورتها مرة أخرى، فكذلك الشاعر يحصد الكلمة من مخزن اللغة لا ليستهلكها، وإنما ليطلقها بذرة لزرع جديد ينبت في خيال القارئ، ويدخلها في دورة الكون الكبرى: فآدم يعود إلى فردوسه والكلمة تعود إلى مبدئها. والكل يعود إلى أصل المنشأ في دورته الأزلية المطلقة: إنا لله / وإنا إليه / راجعون: كل شيء يعود إلى أصله.

وليس غريباً أن يتم ذلك على يدي الشاعر، فالشاعر حامل روح البشرية، وهو بحساسيته المفرطة يرتقي فوق كل قيود الواقع وأسواره، ليحلق في فضاء الله المطلق، ومعه تسبح الكلمة التي تنتظر القارئ ليسبح معها. فتأخذ اللغة في تحقيق دورها في حياة الإنسان، فتصبح هي وجوده وهي حريته من كل قيود المادة، وهذا هو (سحر البيان) وهو الكلمة التي اختارها الله لتحمل معجزته إلينا.

من هذا المنطلق نأتي إلى القصيدة، مقررين بادئ ذي بدء أن الكلمات في القصيدة قد تحوّلت إلى (إشارات)[5] أو عناصر. وكل إشارة (أو عنصر) قصدت لذاتها، ووجودها جوهري وقيمتها فيها لا في خارجها. ونحن في كل ما نصنع لا نحاول أن نقترح إيجاد معنى جديد للإشارة، فهذا معناه إنشاء معجم بديل للمعجم السابق، ونكون بذلك مثل من يُطلق طيراً حبيساً في قفص، رحمة به وإشفاقاً عليه، حتى إذا ما حلّق الطير في السماء استلّ بندقيته وأطلق عليه رصاصة تُرديه على الأرض مضرجاً بدمائه. وهذا صنيع غير شعري. والشعر بعدُ ليس تاريخ معان، وهو لا يتّجه للمضمون. وقد تعرضنا لموضوع الدلالات الشعرية ومضاعفاتها في الفصل الثاني بما يُغني عن التكرار هنا.

* * *

(5) حسب مصطلحات السيميولوجيا وقد فصّلنا القول فيه في الفصل الأول.

وتتحرّك القصيدة في عدة مدارات تتوسع فيها أمداء فضائها. وهذه المدارات هي:

أ ـ مدار الإجبار التجاوزي:

وهذا مدار يتخلل القصيدة من خلال الأفعال التي تطغى على مساحة الانفعال الشعري فيها، وقبل الولوج إلى هذا المدار، ترسم بياناً بأفعال القصيدة، (وندخل معها أسماء الفاعل لأنها أسماء مشتقّة تحمل دلالة الفعل. وكأنها فعل فيما تحدثه من حركة انفعالية تعطي الحدث ويستشعر الزمن من خلالها).

الماضي	المضارع	الأمر	اسم الفاعل
زادت	يهفو	مت	عان
ذكر	يظل	دع	ثائر
ماتت	يلفظ	(2)	باعث
حلقت	تحيي		مؤتلقا
أذاقت	يزلزل		مطرد
غرك	ينمو		متسقا
حوى	يلقاك		سافرة
ضم	يسبي		خاشعة
رفت	يحبوك		(8)
فاقت	تقيم		
ذاب	تشهد		
كنت	تشبه		
ألقى	يهلك		
نوزعت	(13)		
عدت			
زاحمتك			
(16)			

ولا بد أن نبادر هنا لنقرر أن الزيادة الظاهرية في أفعال الماضي على المضارع ما هي إلا زيادة وهمية شكلية فقط. ومعظم أفعال الماضي هنا تدل على الاستقبال. وهذا انزياح أسلوبي ينتهك به الشاعر أعراف الاستخدام العادي للفعل. ولتراجع بعض هذه الأفعال هنا وهي:

1 ـ (ذكر) في البيت التالي:

يظل إن ذكر الماضي وفتنته غصان راحته أن يلفظ الرمقا

إن قوله (ذكر) فعل تتعيّن دلالته على المستقبل لأنه فعل شرط. وهذا لا يكون إلا للمستقبل[6]. إضافة إلى أنه محاصر بفعلي مضارع: يظل / يلفظ، وهما يوجّهان السياق بعيداً عن الماضي.

2 ـ من الواضح أن الأفعال التالية: زادته / خلفت / أذاقت / غرك: تدل وتشير إلى حالة ما بعد الماضي بناء على السياق الشعري في الأبيات التي وردت فيها:

زادته في الحب عقبى أمره رهقا عان بجنبي يهفو ثائراً قلقا

* * *

تُحيي خيالات ماضيه له صورا ماتت وخلّفت الآلام والحرقا

وربّ ذكرى أذاقت نفس باعثها ويلا يزلزل عزم الجلد والخلقا

يا قلب غرّك من ماضيك رونقه وأن حظك فيه كان مؤتلقا

زادته: هذه الكلمة، أقصد الإشارة تكاد تكون هي القصيدة كلها. وذلك لما لها من سلطان على كل القصيدة. وهي تتكوّن من ثلاثة مقاطع[7].

---

(6) عباس حسن: النحو الوافي 1/35.

(7) في اللغة العربية ست مقاطع هي:

1 ـ س ح / مثل بَ (قصير).

2 ـ س ح س / مثل عنْ (متوسط مغلق).

3 ـ س ح ح / مثل ما (متوسط مفتوح).

4 ـ س ح ح س / مثل بابْ (طويل مغلق).

5 ـ س ح س س / مثل نهْرْ (طويل مفتوح).

6 ـ س ح ح س س / مثل سارّ (مستطيل).

راجع عنها: سلمان العاني: التشكيل الصوتي 133 وما بين قوسين هو تسميات وضعتها للتمييز بين مقطع وآخر ولم يسمّ الدكتور العاني المقاطع، ولكنه اكتفى بتصنيفها وفحصها.

1 ـ متوسط مفتوح: زا (س ح ح).

2 ـ متوسط مغلق: دثْ (س ح س).

3 ـ قصير: هـ (س ح). وهي جزء من تفعيلة البسيط (مستفع).

وهذه الإشارة هي أول شيء يفتح فم القارئ. وتُمسك بتلابيب خياله، رافعة فيه درجة الإيقاع بقوّة النبر فيها. وهي ذات مقطع أولي منبور، حيث يتركّز النبر فيها على (زا) في الحركة الأولى بعد الحرف الساكن، أي بين الزاي والألف (س ح ح)[8]. وهذا انطلاق يفاجئ القارئ منذ الوهلة الأولى، وكأنه يطرد من ذهنه كل دواعي الدعة والسكون ليحرّكه باتجاه القصيدة. وهذه حركة أمامية وليست خلفية. وإذا ما سارت عيناه من فوق السطر وجد جملة: عقبى أمره. والعقبى هي ما يصل إليه الإنسان بعد التجربة. وهي ليست حالة انتهاء ولكنها حالة حصاد يجترّها الإنسان دون أن تتحول إلى حالة الهضم. وإن لم تكف هذه لتحويل الماضي إلى حالة الديمومة فلنقرأ الشطر الثاني: (عان بجنبي يهفو ثائراً قلقا) حيث المضارع يهفو: إشارة مجنحة، تطير بنا إلى فوق السطور وتعانقنا معها: ثائراً قلقاً، حيث تتفجّر الحركة حسياً ونفسياً، وتهشّم كل ما بقي لدينا من سكون. وهذا البيت بحركيّته المتوثّبة يؤسس فضاء القصيدة على المدى المطلق، متجاوزاً الماضي، وفاتحاً لآفاق غير مطروقة تحلّق فيها الإشارات: خلفت / وأذاقت / وغرك / مخلّفة وراءها ماضيها بعد أن انعتقت على أيدي النص. والسبب في ذلك هو روح السياق الشعري الذي انبعث حياً نابضاً من أول إشارة في القصيدة، تفجّرت بمقطع منبور حرّرها وحرّر لغة القصيدة معها من كل قيد. فالماضي ثبات لأنه انقطاع، والمضارع حركة لأنه تقدّم فاعل مع الإنسان حيث سار. ولهذا يتغلّب (المضارع) في القصيدة منتصراً على الثبات، ومحطّماً للقيود مهما قويت. حتى وإن جاء الفعل بصيغة الماضي، إلا أنه يتحوّل مع السياق إلى مضارع. فإذا ما قرأنا: (وخلّفت الآلام والحرقا) بعد (تحيى خيالات ماضيه له صورا) وجدنا أننا في الحقيقة نشعر بها تقول لنا (وتخلّف الآلام والحرقا). ولو كانت ماضياً حقيقة لما أحدثت كل هذا الألم المتفجّر الآن في القصيدة. والذي ما زال يتفجّر فيها مع كل قراءة نقدية لها. ويكفي أن نقول: إنه لو كانت الإشارات: خلفت / وأذاقت / وغرك ومن قبلها: زادته، لو أن هذه كانت ماضياً حقيقياً لما كانت القصيدة.

(8) سلمان العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية 135.

إن الذكرى ما زالت تُذيق نفس باعثها ويلا، وصور التجربة ما زالت تخلّف الآلام والحرق. والقلب لم يزل مغترّاً بالماضي وبرونقه. وهذا هو ما أحدث القصيدة.

ونستطيع أن نقيس على هذا سائر أفعال القصيدة ما عدا اليسير منها (مثل: كنت وعدت).

والقصيدة تأخذ بأطراف لعبة فنية بين ما كان وما يكون، مسرحها البيت الثالث:

تُحيي خيالات ماضيه له صوراً ماتت وخلّفت الآلام والحرقا

فالشطر الأول يبدأ بـ تحيي. والشطر الثاني بـ ماتت. الأولى مضارع تحمل فاعلاً ظاهراً مباشرة بعدها. والثانية بصيغة الماضي (وإن شكلا) وفاعلها مقدّر وهي في حال صفة للإشارة السابقة عليها (صوراً). ومن العادة أن تكون القوة بيد الأول، لسبقه إلى النفس إضافة إلى أن الأولى عامرة بالحركة ومؤيّدة بفاعل قوي. وتوجّهها إحداثي. بينما الثانية معلّقة بالماضي وهي نهاية وفناء. وهذا أوجد صراعاً في البيت بين فعل الحياة وبين الموت. والقصيدة في سياقها تدعم فعل الحياة لأن النبض فيها قد تحرّك وارتفع من الإشارة الأولى فيها. وجاء البيت الثالث بعد أن اهتاجت المشاعر وتحرك العاني يهفو ثائراً غاصاً بقلقه، لا يجد له راحة إلا بأن يلفظ الرمقا. فالموت ليس كارثة محتومة، ولكنه أمنية تطلب. وبذلك لا نجد لصيغة (ماتت) إلا أن تتحوّل مستجيبة لدواعي (تحيي) وتتحرك مع سياق القصيدة نحو الانعتاق لتسبح في فضائها. وتكون الغلبة هنا لفعل الحياة (ضد ما يريد الشاعر) وذلك كي تأخذ التجربة الشعرية مسارها نحو القارئ. وسينعكس هذا على خاتمة القصيدة. وهو ما سنتعرّض له حينما نصل إليه.

ولكننا نعود الآن إلى الإشارة الأولى في القصيدة: زادت، وهي ما نراه قد وجّه قوة النص في دائرته. فالزيادة إطلاق، وفضاء غير محدود، وهي تجاوز للقدر والمقاييس. ونستذكر هنا حادثة شحاتة في المدرسة وهو صغير حينما رفض الجلوس في الصف المحدّد لمن هم في سنه. وذلك تجاوز للواقع ورفض له ونشدان لما هو أبعد من الواقع. ومسار شحاتة كله نشدان للكمال. حتى إنه كان يأبي كل المصالحات ولا يرضى إلا بالكامل أو.. لا شيء على الإطلاق (من ذلك رفضه المصالحة المالية بينه وبين قريبه، ومع صديقه. وإنكاره لمقدّمة شعراء الحجاز، وإحراقه لشعره، ورفضه النشر، وتنكّره حتى لنفسه، بسبب ظهور جوانب النقص، العادية عند الناس العاديين،

ولكنها غير عادية عنده)[9]. وهذا إعلان حرب على الواقع ومصطلحاته. وتأتي الإشارة: زادته، نابعة من صلب التجربة الشعرية الشحاتية لتتجاوز الحدود، وتنطلق عائمة في الفضاء، وتأخذ معها أفعال القصيدة، ليتحوّل الماضي إلى مضارع، ويشتركان في إشعال الحدث وتحريك الزمان. ونظرة أخرى منا إلى سلّم الأفعال ترينا حركية هذه الأفعال[10] وتجاوزيّتها للمحدود. فيهفو ليست بمعنى الحركة فقط، ولكنها إشارة إلى زيادة الحركة وتضاعفها واضطرابها. ويدعمها في ذلك ثائراً، وهي اسم فاعل يشير إلى الانفجار وديمومة الحركة.

ومثل ذلك:

يظل: استمرار الحركة.

يلفظ: إخراج متواصل لما هو في الداخل إلى الفضاء.

تحيي: انبعاث الحركة.

يزلزل: انفجار الساكن.

ينمو: اطراد الزيادة.

يسبي: اغتصاب المحتوى واستلابه.

يحبوك: زيادة العطاء وكأنه يغمر المعطى.

تقيم: ضد تقعد ـ الحركة ضد السكون.

وتلمس المستوى نفسه من الحركية المتجاوزة في اسم الفاعل: عان / ثائر / باعث / مؤتلقا / مطّرد / متسقا / سافرة / خاشعة.

وقد تبدو إشارة (خاشعة) ذات دلالة على السكينة، ولكنها غير ذلك في حقيقتها لأن الخشوع هو تفجير داخلي للنفس واضطراب مكبوت.

ونرى ذلك أيضاً على أفعال المضي، لأنها قد تحولت مع السياق إلى مضارعة.

---

(9) تعرّضنا لهذه كلها في الفصلين 2 ـ 3.

(10) الأفعال وطغيانها على النص الأدبي تدل على ارتفاع درجة الانفعال عن المنشئ على العكس من الأسماء والصفات التي تدلّ على العقلانية. ومعادلة (بوزيمان) تقوم على هذا الأساس. وهذه المعادلة مشروحة ومطبّقة في كتاب الدكتور سعد مصلوح: الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية ـ 59 (دار البحوث العلمية. الكويت 1400هـ).

وكل فعل ماض في القصيدة يهشّم نفسه، ويحوّلها إلى مستقبل مطلق، ويعيد صياغة نفسه في خيال القارئ. وهذه قمة التجاوز.

وتجتمع الأفعال ومعها أسماء الفاعلين لإطلاق النص من كل القيود المادية والمعنوية. وتنتصر الحركة على السكون. وتصبح القصيدة حركة دائبة، وتحوّلاً مستمرّاً. والتحوّل أحد مبادئ شحاتة الذي لم يَحِدْ عنه قط (الفصل الثالث).

وهذه الحركية التي انطلقت من الإشارة الأولى، واشتعلت بالأفعال لم تمر من فوق الأسماء والصفات دون اكتراث، بل إنها تُطلق إسار كل عناصر القصيدة (كما هو المفترض في تجربة ناجحة). ولنقرأ من البيت الأول قوله (عقبى أمره رهقا).

فالعقبى: هي ما يبقى في النفس بعد إنقضاء الحدث.

أمره: تشير إلى المطلق: حياته، حبه، تجربته. حالة نفسه. إنها إشارة إلى كل ما يمكن أن يمر بحياة الإنسان: المطلق.

رهقا: زيادة العناء وتجاوز الحد في التعب.

وبعدها نجد أسماء وصفات مما هو (إشارات) تنبض بالحركة في وسط القصيدة مثل:

قلقا: انفجار السكينة ـ وتصدّع داخلي.

فتنة: والفتنة فوران النفوس واضطراب الأحوال.

غصان: زيادة التشبّع وانحرافه من منقذ إلى قاتل.

الرمقا: آخر خيوط الحياة، أي أقصى أمداء الإمكان.

خيالات: مضاعفات الخيال وتعدّده وتنوّعه. والخيال انعتاق كامل من كل الشروط والقيود.

صورا: تشكّلات تتضاعف وتتزايد.

ومثلها سائر إشارات النص مما ورد على صيغة اسم أو صفة. وهي إشارات تفرض نفسها ومن ذلك حركية البيت السادس:

وإن مسرح لذات الهوى شرع حوى الحياة مدى ضم الهوى أفقا

حيث نرى إشارات الانعتاق: مسرح / لذات / الهوى / شرع. والمسرح فضاء رحب مفتوح يتيح مجال الانطلاق والحركة. كما أن (لذات) بصيغة الجمع تحمل التعدّد والتنوّع. واللذة انطلاق النفس وتحرّرها بأن تُعبّر عن حسّها بما تتلاقى معه من

ظروف أو محسوسات. و(الهوى) طرب النفس وانطلاق حركتها. وهذا كله (شرع) أي مشرّع ومفتوح الأمداء. وهذه إشارات متوالية نحو الفضاء المطلق، أعتقت نفسها وحرّكت جو القصيدة متفجّراً بالحركة، فكأنه الماء انفجر به السد بعد انحباس طويل، فانطلق من كل اتجاه وإلى كل اتجاه. وهذا هو الصمت الشحاتي المزمن ينفجر من الأعماق فيتجاوز كل شروط العادة والعرف. وعلى هذا سائر الإشارات: انطلاق وحركة، مثل: رونق / طلق / مناهل / مفاتن / شفق / الرضا / غدقا / ألقا.

ب ـ مدار الإجبار الركني:

يحدث الإجبار الركني بين عناصر التأليف، حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثاني ويقرر إحداثه. والأول عادة يتم اختياره بحرية قد تكون مطلقة، بينما تتناقص حرية اختيار الثاني حسب أمداء قوة الأول. ولننظر الآن في هذا البيت:

تُحيي خيالات ماضيه له صوراً ماتت وخلّفت الآلام والحرقا

ولنأخذ الإشارة الأولى في الشطرين: تحيي / ماتت.

سنجد أن (تحيي) جاءت من سلّم اختيار عمودي حر تام الحرية. وفي سلّمها عدد وفير من الخيارات التي تصح أن تقوم مقامها. ومن ذلك أصناف هي:

1 ـ عناصر تتّفق معها وزناً ودلالة وصياغة مثل تعطي / تبقي / توحي / تبدي/ تُري.

2 ـ عناصر تتّفق معها دلالة ووزناً دون الصياغة مثل / أعطت / أوحت / أبدت / أحيت.

3 ـ عناصر تتّفق معها دلالة فقط: تبعث / تثير / تصور / صورت / ترسم. وهذا سلّم كثير الخيارات.

4 ـ وفي التحليل البنيوي لا بدّ أيضاً من الأخذ بالاعتبار بعناصر الاختلاف، لأنها تُعين على إدراك أسباب الاختيار وأبعاده، بناء على ما يراه البنيويّون انطلاقاً من مذهب سوسير من أن الإشارة (الكلمة) لا تحمل قيمة جوهرية في ذاتها وإنما تتحدّد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضاً ومغايرة. وقيمة الشيء باختلافه عمّا سواه وتميّزه دونه. ولولا وجود الآخر المخالف لما أمكن تمييز الشيء.[11]

---

(11) للتفصيل راجع الفصل الأول وفيه إشارات إلى المراجع البنيوية في ذلك.

وهذا يُعيننا على إطلاق الإشارة وإعتاقها من قيودها.

وهذا هو ما نتمسّك به في هذه النظرية. وليس فيه تعارض مع ما نذهب إليه من أن الإشارة في التجربة الشعرية تحمل وجودها الذاتي، لأن الفكرتين معاً (البنيويّة والتشريحية) تتّجهان نحو تحرير الكلمة (الإشارة) من أسر المعنى المقيّد. وهذا هو الهدف الذي نقصده ولا يقلقنا تباين الطرق إليه.

وفي سلّم الاختيار العمودي لـ(تُحيي) عناصر معارضة مثل: تميت / تزهق /. ومثل أخر تتفق معها في الوزن: تعمي / تمحي.

ولكن (تُحيي) تبرز من بين هذه الخيارات. وتحتلّ الصدارة في البيت وما دمنا قد ذكرنا رأي سوسير في (الاختلاف) وأنه أساس القيمة للإشارة، فلنرَ الآن هذه القيمة في هذه الإشارة.

إنها فعل مضارع يبدأ بالتاء. وهذا يميّزها عن: أعطت / أوحت / أبدت / أحيت / صوّرت.

إنها على وزن (فعلن) بسكون العين. وهذا يُميّزها عن: تُري / تثير / تبعث ـ / تصوّر / ترسم ـ بضم الميم لأن السكون لا يصح.

إنها تشير إلى الحياة والانبعاث. وهذا يُميّزها عن: تعمي / تمحي / تبدي / تعطي / تبقي.

إنها متعدّية بنفسها. وهذا يميّزها عن توحي التي تحتاج إلى حرف جر (توحي له بصور) أو إلى تضمينها معنى كلمة متعدية.

وبذلك تبرز (تحيي) كإشارة متميّزة متفرّدة على كل جدول اختيارها، وتفرض نفسها على البيت متصدّرة إشاراته. وهذه فعالية قسرية تحدث ذاتياً، دون خيار أو وعي من الكاتب. فالإشارة تبرز إليه فارضة نفسها ومكانها ولا حول للشاعر في ذلك ولا قوّة. وهي لم تخضع لاختياره ولا لفحصه. وإنما طرحت نفسها عليه، متسمّية باسمه، وحاملة هويّته، في حالة من حالات اللاوعي عنده. وهي حالة الإبداع التي يسيطر النص فيها على ملكات الكاتب. وتنهمر إشاراته وسياقه على لسانه (أو قلمه) كانهمار المطر من الغمام.

وتلمس في هذه الإشارة مساحة فراغ غير محدودة، تعطيها قدرة على التخييل. فهي غير محدودة بمعنى. وهي ترفض مرادفاتها بأن تميّزت عليها كلها، إذاً في (تحيي)

جانب كبير على المنطقة (البيضاء) على خط الصفر. تتعلّق بسببه الإشارة في أفق القصيدة، فاتحة مجالها للقارئ كي يصنع منها ما يشاء، فتتجدّد على يديه، وتتشكّل بمختلف الأخيلة والصور. وهذه حلية يجب أن تتحلّى بها كل إشارات النص الأدبي، ليُصبح النص معلّقاً في الفضاء. ولا يكون له وجود إلا بالقارئ، الذي يتفاعل معها ليوجِدَ منها نصاً ما. ولذلك فإنه لا وجود لقراءة خاطئة. لأنه لا وجود لقراءة صحيحة (كما يقول ليتش)[12]. والقراءة ليست سوى تجربة لصاحبها في تفسير إشارات النص. وعندما نرى تهشيم الباقلاني لمعلّقة امرئ القيس ومعلّقة زهير، حتى إنه لم يرَ فيهما ولا حسنة واحدة، فإن هذا لا يعني أن الباقلاني قاصر الفهم، ولا أن القصيدتين سيئتان، وإنما يعني فقط أن ذلك هو تفسير الباقلاني لإشارات النصّين. وذاك هو ما وجده هو فيهما (انظر إعجاز القرآن 180) ولسواه كل الحق في أن يرى فيهما غير ما رأى. فهذا هو غاية الشعر. أي أن يرى كل قارئ في النص أشياء منه هو. تماماً مثل التطلّع في المرآة، إذ لا تحمل المرآة صورة محدّدة، وإنما تعكس صورة الناظر فيها. وما تحمله إشارات النص هو انعكاس لما في نفس القارئ. ولذا فإننا نقرأ هاتين المعلّقتين، فنرى فيهما غير ما رآه كل أسلافنا، من شارحين ودارسين ولغويّين وغيرهم. وسيرى غيرنا فيهما غير ما رأينا. وهذا هو النص المطلق.

وكما رأينا (تُحيي) تفرض نفسها على النص وتحتلّ الصدارة في البيت، فإننا نراها تفرض سلطانها على الإشارة المعارضة لها، فتخنق أمداء الاختيار فيها. ولو نظرنا لموقع (ماتت) في سياقها الأصغر وهو جملة (صوراً ـ ماتت) لوجدنا لها سلّم اختيار واسع، ولكن (تُحيي) تحاصره وتحدّ منه. ولن يحلّ محلّها إلا إشارة تتّفق مع (صور) ومع (تُحيي) معاً. فلا بدّ أن تكون حلولاً لصور، وأن تكون نقيضاً للحياة. وهذه قليلة، منها: طمست / خفيت / خفتت / مضت / اندثرت. وهي لا بدّ أن تكون بصيغة الماضي، وذلك كي يتسنّى لـ(تُحيي) أن تتكأ عليها وتنقضها. وتم إسقاط الاختيار على (ماتت) بتأثير من (تُحيي) لأن في (ماتت) مزايا تختلف بها عن باقي الكلمات في سلّمها، وتقرّبها من (تحيي).

فهي على وزن (فعلن) بسكون العين. وهذا ميّزها عن الأخريات وقرّبها من (تحيي) التي هي على الوزن نفسه. حيث أصيبت التفعيلة بالزحاف (الإضمار).

---

(12) را: (وهذا هو رأي رولان بارت أيضاً.) Leitch: Deconstructive Criticism , 122.

وهي تتكوّن من ستة صوتيمات (فونيمات)[13]، ومن مقطعين متوسّطين والنبر فيها على المقطع الأول بين الميم والألف (س حَ ح / س ح س) وهذا يميّزها عن سائر العناصر في سلّمها، ويُقرّبها من (تحيي) التي تحمل الخصائص نفسها.

ثم إنها هي النقيض الكامل لـ(تحيي)، مما يفتح مدى للصراع الكامل. ولا بدّ أن نلاحظ هنا أن (ماتت) هي الإشارة الوحيدة في هذا النص، التي يلزمها أن تبقى ماضياً كي تسمح لـ(تحيي) في تمثيل دورها. وهذه غاية الإجبار الركني القسري الذي يمكن للإشارة الأولى أن تمارسه في حق لاحقتها.

ومثلما مارست (تحيي) وظيفة إجبارية، فإن فاعلها أيضاً يمارس الوظيفة نفسها، مستمداً قوّته من قوّة الفعل. فخيالات هي أول صيغة جمع تحدث في البيت. وهي عندما حدثت لم تقف وحدها معلّقة، بل فجّرت من مخزن (الجموع) ثلاث صيغ متعاقبة في البيت نفسه هي: صور / الآلام / الحرق. وكلها جموع تكسير أحضرها إلينا جمع التكسير الأول (خيالات) حيث أتت بها على صورتها جمعاً مكسّراً كي يتناغم الإيقاع مع الحركة متعدّدة الأمداء ويفتح فضاء القصيدة.

ولكن أوسع إجبار حدث في القصيدة، هو ما نشأ في البيت العاشر حيث جاءت إشارة واحدة هيمنت على الإشارات الأساسية في الأبيات الثلاثة اللاحقة. ولنقرأ ملاحظين أثر (محرابك) في فرض ما تلاها من إشارات تستجيب لها:

وأن محرابك القدسي كنت به ... العابد الفرد يحبوك الرضا غدقا

تقيم فيه فروض الحب خاشعة ... ألقى عليها الهوى من صدقه ألقا

فاليوم نوزعت في مشواك حرمته ... وعدت تشهد من عباده فرقا

وزاحمتك على أركانه مهج ... عبادة الحب فيه تشبه الملقا

نجد أن إشارة (محراب) تفرض اثنتي عشرة إشارة هي: القدسي / العابد / الفرد / الرضا / خاشعة / صدق / حرمته / عباده / فرقا / أركانه / عبادة / .

إن لإشارة (محراب) سلطاناً قوياً ومهيمناً فهي رمز للوحدة، إذ لا يقف في المحراب غير واحد فقط. والمحراب قيادي، فمن يقف فيه يؤمّ الناس وهم يتابعون

(13) الفونيم هو أصغر وحدة صوتية متميزة. وفي اللغة العربية خمسة وثلاثون فونيما. تسعة وعشرون منها حروف ساكنة، وست حركات. للتفصيل راجع: سلمان العاني: التشكيل الصوتي في اللغة العربية.

نطقه وحركته. والمحراب بعدُ فتح نفسي وروحي فيه مناجاة وصدق ورغبة وشفقة، وخوف ورجاء. وفيه صفاء كامل، وتحرر من المادة والقيد، وهو انصراف عن الدنيا حيث تصبح وراء ظهر الواقف، واتجاه نحو ما يأتي من بعد الدنيا حيث المستقبل المفتوح، والمدى المطلق. وهو قمة التجاوز والانطلاق. ولذلك صار المحراب دائماً بارزاً في ميناه عن سائر ما سواه.

وهذه الإشارة جاءت لتوحّد التجربة الشعرية الشحاتية حيث تتضامن كل قيم حمزة شحاتة لتركيب هذه الكلمة. فنجدها زاخرة بمبادئ شحاتة وطموحاته. فالتحوّل والتجاوز يتم في (المحراب) والحب الكامل ينطلق من (المحراب). والرجولة التي هي العماد تبرز من المحراب حيث القيادة والتفرّد. وهنا تتوحّد النفس مع كل توجّهات مطامحها لتجد نفسها في المحراب. وهي قمة النشوة الروحية التي تفيض حركة وصفاء فتطلق سلسلة الإشارات (الاثنتي عشرة) السابحة من ورائها، مستجيبة لها كاستجابة المصلّين للإمام يطلق إشارته من المحراب.

وتمضي هذه الإشارة مفرّدة بمأموميها إلى نهاية القصيدة. حيث تتم العودة نحو المنبع:

جـ ـ مدار العودة للمنبع:

الماء؟ لا ماء يا قلبي فمت ظمأً ودع مدنسه يهلك به شرقا

يختلف هذا البيت عن سائر القصيدة، في نغمته وفي مزاجه. فهو الخاتمة. وهو يمثّل الانعكاس الوجودي لاستدارة القصيدة.

إنه البيت الوحيد في القصيدة كلها الذي يحمل أفعال أمر (مت / دع). وكلاهما ذو تركيب مقطعي واحد (س ح س). وهذه ليست الصفة الوحيدة التي ينفرد بها البيت، إذ من مزاياه أنه:

1 ـ يحمل علامة الاستفهام الوحيدة في القصيدة.

2 ـ وردت فيه إشارة (قلب) مضافة إلى المتكلّم.

3 ـ يحمل إشارات مكررة من أبيات سابقة: قلب / مت / شرقا (وهي على تقابل مع «غصان» من البيت الثاني).

4 ـ يكرر إشاراته في داخله: ماء ـ لا ماء / مت ـ يهلك.

5 ـ من هذا البيت جاء عنوان القصيدة.

ففي البيت تكرار مزدوج: داخلي، ومع الآخر. إنه أشبه ما يكون بالجسد البشري الذي يقوم على دورة داخلية فيه، تنقل الحياة بين أعضائه منطلقة من القلب، مضخّة الحياة، وعائدة إليه. فهي تكرار مستمر يغذّي وجود العضو وحركته. كما أن الجسد تكرار حياتي للعنصر البشري يكرر عن أسلافه صفات جسدية ونفسية تدل على بقاء النوع واستمراره.

وهذا التكرار يحدث دائرياً، بناء على العودة إلى الأصل متناغماً مع حركة الوجود كله. ومستجيباً لمقتضيات العودة الكبرى إلى الأصل الحق. وهذا ما أحدث إيقاعاً شعرياً يتجانس مع الإيقاع الذاتي للنفس البشرية ومع الإيقاع الوجودي للكون. ويدعم هذا الإيقاع كون الإشارات نفسها ذات بعد كوني:

فالماء: هو سر الحياة، ونذكر الآية القرآنية ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾ (الأنبياء 30). والماء هو تكرار مستمر، حيث تنشأ السحب من أعماق البحار حاملة الماء في جوفها لتمطره عذباً فراتاً على الأرض. فيسيح فيها سابحاً عبر الأنهار ليعود أخيراً إلى البحر، منبعه.

والقلب: هو مضخّة الحياة في الجسد، يضخّ الدم عبر العروق ليدور دورته في الجسد ثم يعود إلى منبعه.

والموت: هو العودة الكبرى إلى المنشأ. وهو تيقّظ النائم من رقدته.

فتكرّر إشارات البيت مع سوابقها، وتكرّرها داخل البيت، وانعكاس النهاية على البداية من خلال العنوان، ثم كون الإشارات ذات بعد كوني، كل هذه حركة ينطلق فيها البيت نحو الحقيقة الأزلية المطلقة، دورة العودة إلى الأصل. فكل الموجودات والكائنات تنطلق من منبعها وتسبح بعيدة عنه، آخذة ما تأخذ مما تعطيها طاقتها وقدرتها زمناً وأمداء. ولكنها ما تلبث أن تعود إلى منبعها مهما طال بها المسار بعيداً عنه. ومهما بدا لها أن لا عودة إلى منبع. وهي في أثناء هذه الدورة المحلّقة، تدور حول نفسها وفي داخلها. وهذه كلها حركة مثّلها البيت وتحرّك بموجبها. فكأنه رسم بياني لحركة الوجود. وإذا ما كان التكرار في الوجود يحمل معه خصائص اختلاف بين المتكررات، فالخلف يحمل فوارق عن السلف، وإن كان تكراراً له، وكذلك إشارات القصيدة تختلف عن سوابقها وإن كانت تكراراً لها.

فالماء ترد مرتين معرفة في الأولى ونكرة في الثانية.

وقلبي ترد هنا مضافة إلى المتكلم. بينما هي في البيت الخامس وفي العنوان نكرة.

ومت هنا فعل أمر. وهي في البيت الثالث فعل ماض. ويهلك، وشرقاً، تختلفان في صياغتهما عن سالفتيهما.

والبيت بعد هو نهاية القصيدة مثلما أن الموت هو نهاية العيش الدنيوي. وفي البيت ختم تام مطلق تتحول فيه حياة كل عناصر القصيدة من حال إلى حال.

فالقلب هو العنصر المحوري فيها ويتصارع عليه قطبان: الموت والحياة، وهي حركة تأسست وانطلقت من البيت الثالث. وما زالت في مد وجزر مثل حركة العيش الدنيوي تماماً، حتى انتهت أخيراً بانتصار الموت على الجميع في البيت الأخير. فالقلب يموت، والآخرون يموتون أيضاً. فالموت واقع على الجميع ـ وهذه حقيقة قطعية، ولكن الموت يختلف، فهناك موت حرمان. وهناك موت بطر. وموت الحرمان دائماً هو موت الصالحين والبررة وهو طريق البراءة والخلاص ثم هو سبب النجاة والفلاح، ولذلك يموت القلب هنا محروماً: (فمت ظمأ). أما الآخر وهو الآثم والمعتدي فهو يموت تخمة. وهذا لن يكون له سبيل إلى الخلاص لأنه يحمل في جوفه دليل الإدانة في تشبّعه من الحرام، وفي عجزه عن تربية نفسه على الزهد والعفّة. ولذلك فإنه (يهلك شرقاً بالماء).

وهنا يختلف حدث الموت، فهو للقلب أمر يرد بصيغة فعل حاسم أي أنه قرار طوعي. يصدر عن رغبة ورضى. فالموت ليس اندثاراً ونهاية، وإنما هو انتقال وتحوّل. وهو حدث يُرغب فيه كخلاص من عيش مكدر (عبادة الحب فيه تشبه الملقا).

أما موت الآخر فهو هلاك (لا موت) أي نهاية بهيمية. كما أنها قرار خارجي مفروض على (الآخر) وليس صادراً منه وهذا ما يشير إليه قوله: (ودع مدنسه يهلك به شرقا). والهلاك شرقاً، يتم على شكل النقمة والعذاب، فالآخر يبدو منتشياً بانتصاره معربداً بلحظة الفوز هذه. وفي غمرة عربدته هذه، يتطاير الماء إلى حلقه فيسدّ طريق الهواء، وما يلبث المعربد أن يهلك من لحظته، ويتحوّل الماء من مصدر حياة إلى سبب هلاك. وهذه قمة النقمة والعذاب. ويصبح القلب بذلك هو المنتصر الحق، لأنه قد سار في طريق الخلاص.

وما إن نصل إلى هذا الحد من القصيدة حتى نشعر بالدورة تتحرك مرة أخرى، عن طريق العنوان الذي يسترق عناصره من قلب هذا البيت ليضعها في قمة القصيدة، لتبدأ دورة الوجود من جديد كما هو دأبها حتى يرث الله الأرض ومن عليها.

د ـ مدار الأثر:

منذ الوهلة الأولى لقراءتنا للقصيدة، ونحن نجهد لتفريغ الكلمات من معانيها. وذلك لأننا نتلقّى الكلمات من الشاعر بعد أن فرّغها هو من شحناتها العرفية، ولكن هذا المشحون الذي تخلّص منه الشاعر، لم يزل يحكم العلاقة بيننا وبين الكلمات كي تتحوّل إلى إشارات لا بدّ أن تطير خفيفة محلّقة لا تربطها قيود المعاجم بسلاسل السنين وغبار الاستعمال العرفي. ولكي تظل الكلمات إشارات لا بدّ للقارئ من أن يعي هذا الدور لها. ولو خضع القارئ لإغراء العادة والعرف وتسلّم الكلمات على أنها دوال على مدلولات، فإنه بذلك يخطأ إدراك (سحر البيان)، أو ما يسمّيه النقاد بالطابع الأدبي وهو: (قدرة الإشارة على أن تدرك في ذاتها لا على أنها إرجاع إلى شيء آخر)[14].

ولهذا حرصنا فيما مضى من قول على أن تطهر الكلمات مما علق بها، وعلى أن نطهّر أذهاننا من سابق تصوّراتها عن الكلمات. وفي هذا تحرير لنا وانعتاق يسمح لخيالنا بأن ينفذ إلى أعماق التجربة ويُعيد بناءها بعد أن فكّكها وشرّحها وغسل كل عناصرها حتى أصبحت صافية نقية.

ونحن لم نحاول أن نوجد للكلمات معاني جديدة، لأن هذا ضد العمل القرائي النقدي، إذ ليس من هدف القراءة إيجاد معجم بديل تقيّد به الكلمات مرة أخرى. ولكن هدف القراءة هو إيجاد (الأثر) والأثر مصطلح فني يحلّ محلّ الغرض والهدف في النص الأدبي، ويحقّق الوظيفة الجمالية في التذوّق والتفاعل مع النص من جهة القارئ. والوصول إلى (الأثر) فعالية إبداعية للقارئ الناقد يتحرّك نحوها من خلال السياق الذي هو الفضاء الذي تحلّق فيه الإشارات بمزاجها المتحرر. والإشارات عناصر تتحرّك بعضها مع بعض بموجب علاقات متموّجة. وحسب تموّج هذه العلاقات ينبثق الأثر. فهو إذاً ـ كما يحدّده ديريدا ـ (وظائف العلاقات وانعكاساتها.. إنه الناتج عن كل العلاقات الممكنة.. تلك التي حلّت بالإشارة أو التي تكونها).[15] إذاً نحن لسنا وراء معنى محدّد لكلمة، أو شرح لجملة، أو فك كناية وتقرير استعارة، ولكننا وراء سبر أمداء وظائف العلاقات بين العناصر، وإقامة السياق الحر. أي تتبّع الأثر.

---

(14) كابانس: النقد الأدبي 111 نقلاً عن تودوروف.

(15) را: 28. Leitch: Deconstructive Criticism.

والأثر أصلاً ليس هو الشيء، وإنما هو ما ينطبع فيما هو خارج الشيء. ولا يجتمع الأثر والشيء معاً. وحوافر الخيل قيمتها في غياب الخيل. أما إذا حضرت الخيل فلا وظيفة لحوافرها. ولذلك فإنه لا بدّ من اختفاء معاني الكلمات كي يكون لها أثر تنبع منه التجربة الجمالية، وهو سر حركتها وانطلاقها. ومنه يصبح العمل الإبداعي ممكناً، إذ بهذا الفهم يصبح كل مجاز وكل استعارة ممكنة، وصحيحة. وهذا يحضر إلى ذهني ما نقله (رولان بارت) عن فاليه اتكلان، ما ترجمته: (ويل له.. ذاك الذي لا يمك الشجاعة على أن يجمع بين كلمتين لم يجتمعا لأحد من قبل قط)[16] وذلك لأن من هذه حاله لن يكون شاعراً ولا مبدعاً وإنما يكتفي باقتفاء أثر المبدعين.

إن جماليات النص ليست فيما يقول، ولكن فيما يحدث في النفس، وهذا هو (الأثر). ولا بدّ أن نُقنع أنفسنا هنا بما يحمله هذا المصطلح من بُعد مفتوح فهو (أثر)، أي فعالية لاحقة تأتي بعد حدوث النص لا قبله. فنحن لا نقرر قواعد مسبقة، تصميم مرسوم يسبق التجربة، ويقتفيه الكاتب. وهذا تقليد يشين بالإبداع ويحدّ منه. وما ذلك بأثر. ولكن (الأثر) هو ما بعد النص أي الفعالية القرائية النقدية. ولقد قامت البلاغة في الأصل على هذا الأساس حيث كانت علماً للقراءة، أي علماً للانحراف الأسلوبي. ولكنها سقطت بعد ذلك في دوّامة العرف والتقليد وصارت علماً للهياكل الجاهزة، والتصاميم المعدّة سلفاً. وما أحوجنا اليوم إلى تحرير البلاغة من قيدها وإعتاقها، لتعود إلى أصل منشئها وتكون مرة أخرى علماً للقراءة النقدية.

ومن الواضح أن النقد الأدبي عندنا قد انحرف منذ زمن طويل عن جادة الصواب، وصار علماً للقوالب والمضامين. بينما كان في أصله عند فصحاء العرب علماً لجماليات النص. وكانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره (أي أثره). وما خالف ذلك أخرجوه عن الأدب. ومن ذلك ما يرويه المرزباني أن الراعي النميري أنشد عبد الملك بن مروان قوله:

أخليفة الرحمن إنا معشر ... حنفاء نسجد بكرة وأصيلا

عرب نرى لله في أموالنا ... حق الزكاة منزلاً تنزيلا

فقال له عبد الملك: (ليس هذا شعراً. هذا شرح إسلام وقراءة آية)[17].

(16) ر: Barthes: Elements of Semiology. 70.

(17) المرزباني: الموشح 143.

وعبد الملك بقوله هذا يقف أكثر عصرية وحداثة من كثير ممن يعيش بيننا اليوم، ويرى الشعر قوالب ترصّ حسب هياكل صُمّمت لها من معلّمي الصنعة.

إن النص الأدبي ليس سوى استعارة دائمة من منطلقين: منطلق عملي، وآخر فني. فأما المنطلق العملي فيأتي من كون كلمات النص اقتباساً لغوياً يحدث من الكاتب الذي يقتبس كلماته من مستودع اللغة. وكل كلمة يستعملها سبق أن استُخدمت من قبله في سياقات متنوعة، ولا وجود للكلمة الجديدة. مثلما أن الأفكار مستعارة أيضاً. ولا وجود للفكرة المبتكرة. وما من فكرة يقول بها أحد من البشر إلا ونجد قبله من قالها أو أشار إليها أو أعان على توليدها. ولذلك قال زهير بن أبي سلمى: (انظر عنه ص 286).

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكرورا

ويقول عنترة: (هل غادر الشعراء من متردم) وذلك قبل ألف وخمسمائة عام. وهذا شعور يدعو للإحباط لولا أن للشعراء طاقة على المناورة تحفظ لهم حقهم في الإبداع. وذلك بأن حوّلوا الاستعارة الحرفية إلى استعارة فنية. وهذه تكون بتحويل الكلمات إلى إشارات، بالانحراف بها عن سابق تاريخها وإطلاقها في فضاء النص تسبح حرة طليقة. ولهذا جاء الشعر العربي مُحمّلاً بالانحراف الأسلوبي. وفضّل البلغاء المجاز على الحقيقة، وفي ذلك قال أبو هلال العسكري: إن (الاستعارة أبلغ من الحقيقة)[18]. والمبرد يقول عن العرب: (والتشبيه أكثر كلامهم)[19] وهذا هو المنطلق الفني لاستعارة النص. أي انحرافه من قول إخباري إلى قول جمالي ذي أثر.

وما دام النص استعارة لغوية أو هو سرقة لغوية على حدّ قول الأخطل عن الشعراء: (نحن معشر الشعراء أسرق من الصاغة)[20]، وما دام إحداث التجربة يتم بهذه الوسيلة، فإن للقارئ الحق كل الحق في أن يعيد النص إلى منشئه وهو الرحم الأكبر: دائرة اللغة المطلقة. إن الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحراً بيانياً يسرقون به ما تبقّى منا: أخيلتنا. وليس لنا إلا أن نسترد حقّنا من سارقه. فنحول النص إلينا عن طريق القراءة. فالنص لنا نصنعه بأيدينا. إنه الحق المختطف ونحن

---

(18) الصناعتين 271.

(19) الكامل 3/ 818.

(20) المرزباني: الموشح 340.

نستردّه كما تستردّ الأم طفلها من الحاضنة: فهو فلذة كبد تعود إلى منشئها. وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة لأنها ليست سوى (أثر) لعودة الطفل إلى أمه.

ولو عدنا الآن إلى القصيدة بهذه الروح، وقرأناها لا كمعنى، وإنما كنص ذي إشارات تتحرك حسب سياق ينتظمها بمحاور مطلقة، وتركنا ذلك ينساب في نفوسنا، سامحين لإيقاع القصيدة ولحركيّتها لتُطلق نفوسنا، فإذا ما انطلقت النفوس وسبحت في فضاء ربّها، فإن كل ما يقدح في مخيّلتها وما يتصور لها يصبح شعراً ممتدّاً للتجربة ذاتها غير خارجي عنها، وليس بطارئ عليها، وإنما هو من صلبها.. وهذا هو الأثر.. وهذه هي القصيدة.

إن الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة، والشعر ليس سوى بكاء فصيح. والبكاء ليس معنى ولكنه أثر، كما أن الدموع ليست معنى وإنما هي أثر، فالشعر إذاً أثر لا معنى. وهذا هو ما يجب أن نتطلّبه في كل تجربة لغوية جمالية.

* * *



الفصل الخامس

الموال الحجازي

«الكلمات دموع اللغة، والشعر بكاء فصيح»

أحسن الشعر ما دخل القلب بلا إذنٍ
مصارع العشاق 2/11

The Lyric is not heard but over
heard - **Culler**. 165(*)

النهى بين شاطئيك غريق ... والهوى فيك حالم ما يفيق
ورؤى الحب في رحابك شتى ... يستفز الأسير منها الطليق
ومعانيك في النفوس الصديا ... ت إلى ريها المنيع رحيق
إيه يا فتنة الحياة لصب ... عهده في هواك عهد وثيق
سحرته مشابه منك للخلد ... ومعنى من حسنه مسروق
كم بكر الزمان متئد الخطو ... وغصن الصبا عليك وريق
ويذوب الجمال في لهب الحب ... إذا آب وهو فيك عريق
تتصبينني في دجى الليل ... وقد هفهف النسيم الرقيق
مقبلاً كالمحب يدفعه الشوق ... فيثنيه عن مناه الخفوق
حمّلته الأمواج أغنية الشط ... فأفضى بها الأداء الرشيق

(*) قولان يجاري أحدهما الآخر على الرغم من اختلافهما زمناً ولغة ومكاناً، وما الإنجليزي إلا أصدق ترجمة للعربي. والعربي أصدق ترجمة للإنجليزي.

نغماً تسكر القلوب حمياه فمنه صبوحها والغبوق

قصيدة جدة[1] ـ حمزة شحاتة

قد لا يستطيع القارئ المبدع أن يلغي (المضمون) الصريح من الإشارة الأدبية، ولكنه بكل تأكيد يستطيع أن يضعه في مكانه المحدد له، بحيث لا يتطاول على النص فيحتويه. ولا ريب أن بعض النصوص الأدبية تساعد، أكثر من غيرها، على تجاوز المضمون الدلالي الصريح، وقد تلغيه وتبعده تماماً عن ساحتها، وذلك بتغليب الطاقة الصوتية للإشارة الأدبية، وبتكثيف الإيقاع الصوتي في عناصر النص. وهو أثر فني يُحدثه النص في النفس من خلال نشوء حركة انحرافية داخل النص تتحوّل بها العناصر من وسائل دلالة معنوية، إلى إشارات فنية تقيم أمامها وبين يديها ما نُسمّيه (بالإيقاع الإشاري). وهو فعالية فنية تُحدثها بعض النصوص ينتقل فيها المتلقّي ـ مع النص ـ من حالة الوعي إلى حالة (الهيام). وهذه هي السمة الأولى للحالة الشعرية. أي الانتقال من حالة العقل ومعاييره، ومعها المعاني، إلى حالة الروح والحلم والهيام (ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون).

والقصيدة التي تحقّق ذلك هي التي ترقى إلى درجات عالية في تحقيق الغرض الشعري. وهذا ما نحسّه في قصيدة (جدة) لحمزة شحاتة. وقد نقلت أعلاه مدخل القصيدة. وهذه قطعة شعرية يعرفها الناس عندنا، ويردّدونها كثيراً ويطربون لها طرباً يستحوذ على النفوس. ولكم قرأت أنا هذه القصيدة وتردّدت أبياتها في ذاكرتي مراراً وأزماناً، ولكم كانت دهشتي كبيرة حينما ساءلت نفسي عن معانيها، فلم أجد لها من صدى عندي. إني وغيري من الناس في بلدي، نطرب لوقع القصيدة وإيقاعها في نفوسنا لا لمعانيها. بل إننا لا نعرف معانيها. ولم نتأمّل المعنى فيها قط. لقد جاوزت القصيدة كل المعاني، وأخذتنا معها فوق كل الدلالات لتحرّرنا من كل قيود العقل ومقاييسه، وتجعلنا كالغاوين نهيم معها في كل واد. وهذا إنجاز يندر أن يحدث، ولكنه إذا حدث طغى على مجال القصيدة حتى إنه لا يدع للمعنى أثراً فيها. وتلك هي قمة الانعتاق للإشارة ـ كما ذكرنا في الفصل السابق ـ بحيث تصبح الإشارة حرة طليقة لا تقيّدها قيود، وينطلق القارئ معها فاقداً لنفسه القديمة، ومتحصّلاً على لحظات

---

(1) الساسي: الشعراء الثلاثة 29 وقارن: شجون لا تنتهي 43.

إبداع وهيام يتيه فيها. وسنقوم بتشريح فاحص لعناصر هذه القصيدة، لكننا قبل ذلك نتوقف قليلاً لسبر هذه القضية لأهمّيتها في الشعر.

إن العلاقة بين الإنسان واللغة علاقة بالغة الأهمية، فهي التي جعلت الإنسان يسمو على الحيوان. بمعنى أن ما يصدر عن الإنسان من أصوات هي أشرف من الأصوات التي تصدر عن الحيوان. فأصوات الإنسان ليست مجرد استجابة غريزية أو رد فعل غريزي معجم. ولكنها ذات أبعاد تتنوع حسب غايته من الصوت.

واللغة أصوات دالة بتواطؤ ـ كما يقول أبو حامد الغزالي[2] ـ فإذا أردنا للصوت أن يعني شيئاً محدداً، لجأنا إلى ما له من رصيد معجمي وطبّقناه عليه. وهذا عمل نقوم به في مخاطباتنا العامة وما يماثلها من مكاتبات. ولكننا بجانب هذا نلجأ إلى تلك الأصوات لا لما فيها من معانٍ محدّدة وإنما لأغراض أُخر. وهو ما نسمّيه الشعر. فالشعر لا يقال لمعانيه، وهذا ما يتفق عليه كل العارفين بالشعر منذ أيام الجاحظ[3] ـ على الأقل ـ حتى يومنا هذا. وإذا الشعر هو لشيء غير المعاني. فتجرّده منها ـ أو تجاوزه لها ـ إنما هو إنجاز مطلوب ومفترض فيه. وهذا معناه استخدام الصوت مجرّداً من دلالته الاصطلاحية، أي استخدام الصوت لإحداث (الإيقاع الإشاري) الحر. فالكلمة تعود مرة أخرى لتكون صوتاً حراً وإشارة طليقة. وبذلك تصبح الكلمات في اللغة مثل الدموع للإنسان. ويصح أن ننظر للحالة هذه على: أن الكلمات دموع اللغة والشعر ليس سوى بكل فصيح.

وليس أطرف من أن ننظر لوظيفة الصوت مع الإنسان كشيء قصد منه إحداث الانفعال. فالإنسان طفلاً ليس لديه من وسائل كشف الانفعال أو إحداثه غير البكاء. والطفل يبكي وتلك هي لغته. ومع كر الأيام يأخذ في إحلال أصوات أخرى محل البكاء، وذلك بدء نشوء المعجم عنده، حيث تنوب الكلمات عن شهقات البكاء. ولكن الإنسان لا يتخلّى عن أولى مهاراته الصوتية (البكاء). بل يظل ذلك معه ما عاش. وهو يلجأ إليه في كل موقف تعجز فيه الكلمات عن القيام بإحداث الانفعال المطلوب. والحالة مرتبطة بالتجربة الحادثة. فإن كان الحدث فادح الأثر في النفس بحيث تعجز الكلمات عن تصويره فالبكاء هو الصوت الناتج مباشرة للحدث. وإن كان

(2) الغزالي: معيار العلم 79 ـ 80.
(3) انظر الحيوان 3/ 131.

الحدث رخي التأثير، فالكلمات هي الصدى الناتج عنه. ولكن بين هاتين الحالتين درجات.. تتفاوت قوة ووقعاً. وأشدهن هي حالة الاقتراب من البكاء دون بلوغه. وهي حالة توتر انفعالي شديد تتمخّض عنها كلمات هن أصوات كالبكاء حدّة وقوة، ولكنها بكاء فصيح. وهذه هي الحالة العالية للشعر، حيث الكلمات المتمرّدة: بكاء ليس كالبكاء. ولغة ليست كاللغة. إنها اتّحاد الدمع والكلمة. أو هي الدمع المعرب والكلمة المبهمة. هي الصوت الحر المطلق. وهي القصيدة الحق، التي تنبع من قلب الإنسان الذي اختلطت فيه طفولته بكهولته، ودموعه بكلماته، في حالة الشد المحتكم الذي يوشك أن ينفجر لكنه لا ينفجر مهيّئاً للنفس رحماً تحبل بالشعر، فتولد عنها قصيدة تقول عنها: إنها رائعة.

ومع تقلّص أثر الشد الانفعالي يتقلّص فيض ذلك النوع من الكلمات / الأصوات، فتأتي نصوص أقل تهيضاً من تلك، على درجات تتفاوت كما نرى في تفاوت قيم القصائد في إحداث الأثر، وإن تساوت دلالة وتشابهت ألفاظاً.

ويحدث هذا الفتور أيضاً في استطراد القصيدة، حيث يبدأ زخمها الانفعالي بالتقلّص حتى تصل إلى مرحلة (البرود). ونشاهد قصائد كثيرة تبدأ قوية بالغة التأثير ثم تأخذ بالانكماش بعد ذلك، مثل القصيدة التي بين يدينا، فيما بعد بيتها العشرين. ومن ذلك أيضاً قصيدة (أحلام الفارس القديم) لصلاح عبد الصبور وقصيدة (أحمد الزعتر) لمحمود درويش. وهما قصيدتان رائعتا المطالع والصدور، ولكنهما تستطردان في امتداد شعري لا يرقى إلى مستوى مطالعهما، نتيجة لتراخي التوتر الانفعالي عند الشاعر. وهو شيء يحدث كثيراً في المطوّلات، وقد يلجأ الشاعر بسببه إلى (التكرار) لتعزيز الإيقاع الانفعالي في قصيدته بعد أن يحس بفتورها.

* * *

وقدرة الإشارة على تكثيف طاقتها الصوتية، وتحريك الانفعال بها، هي واحدة من أبرز خصائص التجربة الشعرية. ويبدو لي أن اللغة العربية تعطي مجالاً أوسع من غيرها لهذه القيمة كي تتكثّف على يدي المبدع، ولذلك صرنا نرى قصائد حديثة رائعة في إيقاعها. وهو إيقاع جديد سبره روّاد الشعر الحديث وفجّروه من أعماق اللغة التي أمدّتهم بطاقة إيقاعية هائلة عوّضت القصيدة عما فقدته من إيقاع التفعيلة العروضية. وهذه الطاقة المخزونة في إمكان اللغة العربية، هي ما تيسّر للقصيدة إمكان التجاوز

المطلق، انطلاقاً من تحرر الإشارة اللغوية وانعتاقها. وبذلك يتم التوحّد الانفعالي المطلق بين الإنسان واللغة، وتصبح الكلمات دموع اللغة والشعر بكاء فصيحاً.

ونعود الآن إلى قصيدة جدة لنحاول تفكيكها والولوج إلى أعماقها لسبر شاعريّتها. وأول ما نجده منها هو الأبيات الثلاثة الأُول:

النهى بين شاطئيك غريق — والهوى فيك حالم ما يفيق

ورؤى الحب في رحابك شتى — يستفز الأسير منها الطليق

ومعانيك في النفوس الصديا — ت إلى ريها المنيع رحيق

ما الذي يجعل هذه الأبيات شعراً؟

قلت إن تجربتي الشخصية مع هذه القصيدة تأتي من طربي لها دون نظر في معانيها. وهي تجربة يشاركني فيها الكثير من متذوّقي الشعر وقُرائه. وهذه إشارة أولية عملية على أن الشعر يحمل غير المعنى. وأن المعنى لا يمثّل القيمة فيه. ولنفحص الآن التركيب (المعنوي) لهذه الأبيات. وهي كالتالي:

النهى غريق بين شاطئيك

والهوى حالم فيك ما يفيق

ورؤى الحب شتى في رحابك

يستفز الطليق الأسير منها

ومعانيك رحيق في النفوس الصديات إلى ريها المنيع.

هذه هي معاني الأبيات، ولكنها لا تقوم في النفس كشعر. ولو فكّر القارئ فيها على هذا النمط، ولم يجد عندئذ للتجربة أي وقع فني في نفسه على الرغم من وجود كافة عناصر النص هنا.

ولكن وجود العناصر لا يمثّل حقيقة شعرية كما أن بروزها كمعان لا يمثل هذه الحقيقة أيضاً. ومن هنا ندرك أن الجملة تتغير بتغيّر الغرض منها. ومن المؤكد أن الغرض ليس المعنى، لأن المعنى ليس هدفاً للشاعر ولا للقارئ. وكلاهما على استعداد لتجاهل المعنى في التجربة الشعرية. ولا ريب أن القارئ على استعداد لتقبّل البيت الثالث على أنه شعر. ولكنه سيرفضه فيما لو قُدّم له كمعنى ولنقارن بين الجملتين في حالة الشعر وفي حالة المعنى:

ومعانيك في النفوس الصديات — إلى ريها المنيع رحيق

وهذا بيت يستطيع أن يردّده كل قارئ للشعر دون أي حرج أو قلق ولكن انظر إليه كمعنى:

(ومعانيك رحيق في النفوس الصديات إلى ريها المنيع) إن مجرد تحويله إلى معنى يثير عند القارئ شكاً في فصاحة هذه الجملة. وهي بذلك جملة ثقيلة لا يقدم على إنشائها كاتب ماهر ولا يقبلها القارئ الذوّاقة.

والفارق بين القبول والرفض هو فارق الشاعرية عن النثرية أو (المعنوية). وبمجرد التفكير في الجملة كمعنى تسقط جماليتها. ولكن الجملة كبيت شعري لا تسقط، لأنها تجاوزت المعنى وتحوّلت إلى (إشارة) حرة، تلاحمت كافة عناصرها التي كانت إشارات مستقلة لينتج عنها (الإيقاع الإشاري) المطلق، وصار القارئ يتلقّى البيت كاملاً، وينفعل به دون أن يعبأ بالمعنى. فالانفعال إذاً حدث صوتي ينبثق من الطاقة الإيقاعية للإشارة المحرّرة. وهذا ما يجعل هذه الأبيات شعراً.

أما كيف ذلك؟ فهذا ما نحاول سبره في الخطوات التالية. وهي خطى تتحرك عبر مدارات ثلاثة هي:

1 ـ مدار النظم:

ونستخدم النظم هنا بالمفهوم الجرجاني، وهو البنية التركيبية للنص الأدبي، بدءاً من الكلمة وتمدّداً حتى النص الكامل. ولكننا هنا نفكّك النص ونشرّحه بناء على معطيات (التشريحية)[4] في تفسير النصوص. وبين البناء، وهو فعالية إنشائية من الشاعر، وبين التشريح، وهو فعالية تحليلية من القارئ، تبرز إبداعية النص، وتظهر طاقاته الكامنة ومسبّبات خلوده. والنص الأدبي يتعاظم وينمو بمقدار ما فيه من كوامن مخبوءة تثير التحدّي وتُشعل الانتباه لدى القارئ. وكلما توسّعت أمداء النص وتعمّقت أسراره، ازدادت إمكانات خلوده وتفوّقه.

ونحن ننظر إلى ما بين يدينا من شعر منطلقين من رباعية أبي حامد الغزالي حول وجود اللفظ / الصوت. والتي تقوم على أن الصوت ينبثق وجوده من فوق أربعة اعتبارات هي:[5]

(4) راجع ما قلناه عنها في الفصل الأول.

(5) الغزالي: معيار العلم 75.

1 ـ وجود في الأعيان.

2 ـ تصور في الأذهان.

3 ـ اللفظ.

4 ـ الكتابة.

فالصوت كي يصبح دالاً لا بدّ أن يكون له مدلول عيني، ثم يتحوّل هذا العيني إلى تصوّر ذهني، ويأتي الصوت رامزاً لهذا المتصوّر، ثم يتحول إلى كينونة مكتوبة. وهذه هي رحلة الكلمة من العدم إلى الوجود.

ولو نظرنا إلى قصيدة (جدة) لحمزة شحاتة محاولين استكشاف رحلتها من العدم إلى الوجود، متتبّعين لها خطى أربعاً، لوجدنا أن التحرك البدئي كان من جملة المعنى ـ وهذا افتراض منطقي فقط، ولا صلة له بما حدث حقاً عند الشاعر وهو ينشئ شعره. لأن ما حدث أمر يغمض حتى لا يدرك. ولا سبيل إلى ملامسته إلا عن طريق تفتيح مغالق هذه الكينونة التي بين يدينا واسمها قصيدة (جدة). وهذا لا يتم إلا بإعادة القصيدة إلى درجة الصفر، بعد تفكيكها وتشريحها.

ودرجة الصفر هنا هي جملة المعنى ـ وهي الوجود العيني وهو وجود يتمثّل في البيت الأول بجملتين:

النهى غريق بين شاطئيك

والهوى حالم ما يفيق فيك

هاتان جملتان تمثّلان وجوداً عينياً لا بدّ منه كأساس للتحرك. وهما لكي يصبحا شعراً لا بدّ أن يتحركا باتجاه الشعر. وهذا يبدأ بإيجاد المستوى الثاني في رباعية الغزالي: التصوّر الذهني. وهو مستوى لا بدّ منه، إذ بدونه لا نستطيع أن نحوّل هاتين الجملتين إلى شعر. والتصوّر الذهني هنا هو ما يتكوّن في ذهن الشاعر والقارئ عن الأعراف الفنية للشعر. وهو تصوّر يتحقق بوجود تقليد شعري في اللغة يقوم كنموذج مثالي يعطي مكتسبه مهارة فنية تمكّنه من معرفة ما هو شعر بمجرد سماعه أو قراءته. والشاعر بامتلاكه لهذا التصوّر الذهني يستطيع الترقّي بالجملة من مستواها البدائي (العيني) إلى ما هو أعلى. والفرق بين المستويين قوي إلى درجة التباين. تماماً كالفرق بين (العيني) و(المتصوّر) الذهني في الدلالة الصوتية. فكلمة (شجرة) في مواجهة هذين المستويين لا تدل على الأول ولكنها ترمز إلى الثاني. فهي لا تعني ذلك

الكائن ذا الورق والأغصان والجذوع، ولكنها تعني صورة ذلك الشيء في ذهن المتكلم. ولذلك أمكن أن يكون عندنا كلمات لأشياء لم نرها عياناً كالغول والعنقاء، والشيطان. ومثلها أسماء المعاني كالجمال والحق والعدالة. مما هي رموز لمتصوّرات ذهنية. وكذلك كل أصوات اللغة: رموز للمتصوّر الذهني عن الشيء وليست عن الشيء نفسه. وهذا أمر يفهم من كلام الغزالي، كما أنه معروف عند اللغويين والسيميولوجيين مثل سوسير وبارت ومن بعده.

وتنحصر قيمة المستوى الأول في إسهامها في إيجاد الصوت فقط ولا تتعدّى هذه القيمة. ولذلك فإن الصوت يستقلّ عنها ويتحرّر منها بعد ذلك، حتى إنه يمكن تغيير مدلوله أو تنويعه كتغيير مدلول (الصلاة) من مجرد الدعاء إلى الشعيرة المعروفة، وتنويع مدلول (العين) إلى الباصرة والينبوع والجاسوس.

وعلى هذا المبدأ تستطيع الجملة اللغوية أن تستقلّ عن المستوى الأول لوجودها، وأن تتحرّر منه، فيتغيّر مدلولها ويتعدّد. وبذلك تكون الجملة شعرية، وتصبح الجملة الشعرية (إشارة) حرة تمّ إعتاقها على يدي المبدع الذي يمثّل هذا العمل فعالية أولية بالنسبة إليه.

وهذا الذي نقوله هو نتيجة لما سيحدث للجملة العينية، بعد تحكيم التصوّر الذهني فيها وهو المعمل الذي تنصهر فيه المادة الخام لتتحوّل إلى وجود جديد.

وانطلاقاً من المستوى الثاني (مستوى التصوّر الذهني) تصل الجملة إلى المستوى الثالث (اللفظ) وهو حالة الولادة، فبعد إرهاصات المستوى الثاني، وانبثاق التصوّر الذهني، الذي كوّنه الموروث الحضاري لقطبَي القصيدة (الشاعر ـ والقارئ) وهو مرحلة الحلم الذي ينبثق منه الجنين في رحم الجملة وتصبح حبلى بحياة جديدة نابضة في جوفها، ويتحوّل الرجل عندئذ إلى (هائم) أو الإنسان إلى (شاعر)، ويبدأ كل ما فيه يضطرب ويتلاطم كاضطراب الحمم في جوف البركان قبل انفجاره، ويتحرك لسانه عندئذ منفرجاً عن جُمل جديدة تم صهرها في جوف البركان فتحوّل الحديد ومعه الحجارة إلى سائل ناري ملتهب. وهو الجملة المعنوية (العينية الأولى) تتحوّل إلى جملة شعرية وإلى إشارة حرة معتقة.

وما تلبث يد الشاعر أن تتحرك بالقلم لتسطّر هذه الجُمل على الورق فيتحوّل الوجود (اللفظي) الثالث، إلى الوجود الكتابي الرابع. ونشاهد عندئذ القصيدة قائمة كالبنيان المرصوص.

فالجملة الشعرية إذاً قد مرّت بأربع مراحل تكوينية قبل أن تصل إلينا شعراً. وإنه لمن حقنا أن نغوص الآن إلى ما هو أعمق بقليل لنفحص عناصر الجملة فحصاً أقرب إلى الدقّة، وذلك بعد أن رسمنا خط تحرك الجملة.

ولقد عرفنا المستوى الأول للجملة هنا. ويقي أن نسبر حركتها إلى المستوى الثالث، بعد أن صُهرت في بوتقة المستوى الثاني.

ونؤكد هنا على ضرورة اشتراك قطبَي النص (الشاعر والقارئ) في رصيدهما من المستوى الثاني، لأنه يمثّل الأساس الهام للتذوّق السليم. فمعرفتنا الذوقية المكينة بالقصيدة العربية شرط لفهمها وتحليلها. ولذلك يعجز كثير من الناس اليوم عن فهم الشعر الحديث وتذوّقه لقلة حصيلتهم الفنية عن خلفية هذا الشعر. وهي ما نقصده بالتصوّر الذهني الذي هو أساس إجراء التجربة إنشاءً أو تحليلاً.

وأمام البيت الأول لشحاتة، نجد الجملة مكتوبة في وضعها التام وكتبنا أعلاه وضعها الأول، ولكننا لم نستطلع بعد ما بينهما. ونُعيد كتابة الجُمل مرة أخرى هنا لنتلمّس طريق تحرّكها بمستوى فاحص (والرقم قبل الجملة يرمز للمستوى حسب رباعية الغزالي).

(1) النهى غريق بين شاطئيك	(4) النهى بين شاطئيك غريق
(1) والهوى حالم ما يفيق فيك	(4) والنهى فيك حالم ما يفيق

تتكوّن الجملتان ذواتا الرقم (1) من:

أ ـ جملة اسمية من مبتدأ وخبر.

ب ـ وتابع إما شبه جملة (بين شاطئيك) أو جملة فعلية (ما يفيق فيك).

وفي داخل هذا التكوين نجد عناصر متماثلة تمام التماثل بين الجُمل في الشطرين، وهي:

1 ـ اسم مقصور على الوزن العروضي (فاعلن): النهى / الهوى.

2 ـ صيغة فعل أو مشتق من فعل على الوزن الصرفي (فعيل): غريق / يفيق.

3 ـ صيغة اسم على وزن فاعلن: شاطئ / حالم.

ومن خلال ذلك تبرز الصيغتان (فاعلن / وفعيل) لتكونا أقوى عناصر الجُمل هذه

حيث يبلغ عددهما ستاً. وما بقي من عناصر لا يقوى على تشكيل صيغة إيقاعية متميّزة (بين / ما / فيك). ولذا فإنها ستخضع أخيراً لسلطان الصيغ البارزة.

ومن بين هاتين الصيغتين (فاعلن / وفعيل)، تبرز (فاعلن) لأنها وردت أربع مرّات، ولأنها صيغة عروضية وصرفية. بينما (فعيل) وردت مرتين فقط، وهي صيغة صرفية لا عروضية. وبذا شرفت (فاعلن) فأحدثت استجابة موسيقية شعرية مع ما فيها من استجابة لغوية صرفية، فاتّحد الصوتان الوزنيان في (فاعلن) وأطلقا عتاق الكلمة الأولى في الجملة الأولى: (النهى) وهي كلمة على وزن (فاعلن). فانتقلت هذه الكلمة من الجملة (1) إلى الجملة (4) وتم تحريرها.

وبناءً على مفهوم (الإجبار الركني) الذي استخدمناه في الفصل الرابع، فإن إشارة (النهى) وقد تمّ اختيارها سوف تتدخل في تقرير اختيار ما يتآلف معها. وسيكون التآلف صوتياً بالدرجة الأولى. ووزن (فاعلن) وزن مكوّن من سبب ووتد، ولا بدّ أن يعقبه سبب لكي يتكوّن منه وزن متكامل. وفي الجملة العينية نجد التالي له وتداً. وهذا لا يقوم به وزن شعري. فلو قلنا: (النهى غريق) لصار وزنها: فاعلن / فعولن.

وهذا وزن لم يرد في الشعر العمودي[6] ولذلك فإنه لا يوجد في (التصوّر الذهني) في المستوى الثاني. وعليه فإن الجملة هنا تتحرك باتجاه آخر لتوجد لنفسها تناغماً شعرياً. وإذا ما فحصنا عناصر الجملة الأولى، فإننا لن نجد سوى إشارة (بين) كإشارة قابلة للتناغم مع (النهى) فنضعها بجانبها:

النهى بين = فاعلن فاع (فاعلاتن / ف).

اكتمل الآن لدينا تفعيلة شعرية تامّة (فاعلاتن) وفاض منها مقطع قصير (ن = س ح). وهذا مقطع حر، له قدرة على التكيّف المطلق. فهو يصلح أن يكون بداية (سبب) مثلما يصلح أن يكون مفتاح (وتد). والتفعيلة من قبله قادرة على التآلف مع أيّ من الاثنين. لأن فاعلاتن في التصوّر الذهني تحمل رصيداً إيقاعياً متنوّعاً فهي ترد بأشكال منها:

فاعلاتن / فاعلاتن (الرمل).

فاعلاتن / فاعلن (المديد).

---

(6) ورد هذا الوزن متداخلاً في الشعر الحديث الحر. وناقش ذلك الدكتور كمال أبو ديب. انظر كتابه: جدلية الخفاء والتجلي 92.

فاعلاتن / مستفعلن (الخفيف).

فاعلاتن / مفاعلن (الخفيف).

ونحن هنا أمام أربعة خيارات يستطيع تصوّرنا الذهني أن يسمح للجملة أن تتحرك في أي منها. وليس من قيد سوى (الإجبار الركني) الذي ينبثق من واقع الجملة العينية. ولذلك فإننا بالعودة إلى الجملة لا نجد فيها شيئاً يتفق مع خياراتنا الأربعة سوى إشارة (شاطئ). وهذا يقرر الموقف فتصبح الجملة:

النهى بين شاطئ (فاعلاتن / مفاعلن).

وترضخ صيغة (فعيل) لشروط التناغم الشعري، فتزيح نفسها عن المركز الثاني في الجملة، وتتّحد مع العنصر الفائض وهو (الكاف) لتشكّل معه وحدة إيقاعية تتماثل مع إيقاع الجملة الشعرية:

ك غريق (فعلاتن = فاعلاتن) وتصير الجملة شعراً:

النهى بين شاطئيك غريق

بدلاً من: النهى غريق بين شاطئيك.

وما قيل هنا يقال عن سائر الجُمل في القصيدة، وبذلك يفلح الشعر في تحويل الجملة من (معنوية / عينية) إلى (إشارية / إيقاعية). ويكون أثرها بإيقاعها لا بمعناها. وتتضافر الصيغتان (فاعلن / وفعيل) في رسم إيقاع محكم للجُمل. حيث تتولّى (فاعلن) مداخل الجُمل، وتقوم (فعيل) على النهايات لتؤكد القيمة الإيقاعية للإشارة الصوتية. وتغرس نفسها في قلب المتلقي لتوحّد بين تصوّره الذهني ولفظه مع ما هو مكتوب أمامه.

على أن لصيغة (فعيل) دوراً إيقاعياً بارزاً في القصيدة كلها. وهو ما سنقف عنده في الفقرة التالية:

2 ـ مدار (فعيل):

رأينا أن لصيغة فعيل دوراً فعالاً في رسم إيقاع الجملة، وفي تحويلها إلى جملة شعرية. ولكن (فعيل) لا تقتصر على هذا الدور. بل تتجاوزه إلى دور مهيمن على القصيدة كلها. وذلك باحتلالها لقوافي القصيدة وأقصد بالقافية هنا الكلمة الأخيرة في

البيت، حسب تعريف الأخفش لها[7]. وقوافي الأبيات المروية في صدر الفصل هي:

1 ـ يفيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
2 ـ الـ طليق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
3 ـ رحيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
4 ـ وثيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
5 ـ مسروق	مفعول	س ح س / س ح ح / س ح
6 ـ وريق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
7 ـ عريق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
8 ـ الـ رقيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
9 ـ الـ خفوق	فعول	س ح / س ح ح / س ح
10 ـ الـ رشيق	فعيل	س ح / س ح ح / س ح
11 ـ الـ غبوق	فعول	س ح / س ح ح / س ح

نلاحظ أن صيغة (فعيل) هي الصيغة الطاغية هنا، حيث وردت نصياً في ثمانية مواضع من بين أحد عشر موضعاً. على أن سمات فعيل الصوتية من حيث المقاطع، وكذا النبرية، وردت في الصيغة الأخرى (فعول) ـ البيتان 9/ 11 ـ فهي إذاً مثلها في قيمتها الصوتية ويشذ عن هذا النظام صيغة واحدة فقط (البيت 5 ـ مفعول). ولكن هذه أيضاً تنتهي بمقطعين مماثلين لما انتهت به (فعيل) وهو: (س ح ح / س ح) وهذا يُحدث تطابقاً إيقاعياً لكل هذه الصيغ.

إضافة إلى ذلك، تجد صيغة (فعيل) وقد تكرّرت ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى:

غريق / يفيق / أسير / طليق / منيع / رحيق

وهذا فرض دخول هذه الصيغة الصرفية على إيقاع القصيدة على الرغم من عدم

---

(7) فصّلت القول في هذا الأمر في بحث خاص بعنوان: إرسال الروي في الشعر العربي القديم ـ مجلة كلية الآداب ـ المجلد الرابع: كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز ـ جدة 1404هـ (1984م).

وجودها كصيغة عروضية. وهذا معناه إدخال إيقاع جديد على الجملة الشعرية، كسر نمطية الإيقاع التقليدي من جهة، وكثّفها من جهة أخرى. وبما أن هذه الصيغة تردّدت في القصيدة كثيراً فإنه من حقنا عزلها ـ مؤقتاً ـ لفحص قيمتها الصوتية كإيقاع مستجدّ على بحر القصيدة.

إن القصيدة تقوم ـ أصلاً ـ على وزن البحر الخفيف:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهو بحر شاع استخدامه في مرحلة الرومانسية العربية عند شعراء مثل علي محمود طه وإبراهيم ناجي، ونجده كثيراً عند عمر أبو ريشة ونازك الملائكة (ربما تأثرت نازك بطه في هذا الخصوص؟).

ولذلك فإنه وزن قوي الحضور في التصوّر الذهني للقارئ المعاصر. ولكن القصيدة ـ بإيقاعها المبدع ـ تتجاوز هذا الوزن، وتفرض عليه صيغة تنبثق منه أولاً ثم تتمرّد عليه، فتتكثّف نفسها في ذهن الشاعر، حتى ترد عليه ست مرّات في الأبيات الثلاثة الأولى، ثم تحتل قوافي الأبيات كي تحكم وجودها إحكاماً وثيقاً.

وهي صيغة تتكوّن صوتياً من مقطعين: (س ح / س ح ح س) كما وضّحنا في الجدول أعلاه. وفي هذين المقطعين نجد ثلاثة أصوات متحركة (صوائت) وثلاثة أصوات ساكنة (صوامت). أي أن السكنات بعدد الحركات. وهذا معناه أن الإيقاع فيها يقوم على تناغم محكم بين الحركة والسكون، في توازن مطلق. وهذا يعني أن ذهن المتلقي قد أُخضع لتنغيم إيقاعي تطريبي مكثف، مما ينتج عنه تخدير للعقل الواعي، وعنده يدخل الإنسان من غير وعي إلى حالة اللاشعور حيث يسيطر الحلم، ويصبح القارئ (غاوياً) يهيم مع الشاعر في أوديته السحيقة، وينسى نفسه وعالمه ما دام يقرأ هذه القصيدة. ولكن القصيدة في آخر لحظة تطلق الحركة بمتحرّك مطلق في آخر الصيغة ينطلق معها الذهن حراً ليتحرك نحو البيت التالي، ويصبح في مجاذبة متواترة مع القصيدة حركة / وسكوناً / وحركة.

وكما يتم نقل الإنسان إلى عالم آخر مختلف عما هو فيه، فإن الإشارة نفسها تنتقل أيضاً إلى عالم جديد لها، فتفقد عالمها الأول (عالم المعنى) وتكتسب قدرة جديدة على الدلالة المطلقة. ولذلك فإننا سنرى هنا أن هذه الإشارات الواردة على صيغة (فعيل) كقواف للقصيدة، من الممكن تنقّلها داخل القصيدة من سياق إلى سياق

آخر، دون أن يتأثر البناء الدلالي للسياقات. مما يدل على أن الإشارة قد تحرّرت من مدلولها وأصبحت طليقة المدلول. ولنبدأ بالجملة الأولى:

1 ـ النهى بين شاطئيك غريق ـ

إننا نستطيع أن نقول ـ دون حرج ـ:

2 ـ النهى بين شاطئيك طليق ـ أو:

3 ـ النهى بين شاطئيك خفوق

4 ـ النهى بين شاطئيك رشيق

5 ـ النهى بين شاطئيك عريق

6 ـ النهى بين شاطئيك رقيق

7 ـ النهى بين شاطئيك رحيق

8 ـ النهى بين شاطئيك وثيق

9 ـ النهى بين شاطئيك وريق

10 ـ النهى بين شاطئيك غبوق

فهذه عشر إشارات تستطيع أن تتبادل (الموقع) مع بعضها، دون عناء أو تعسّف. وكلها سياقات صحيحة النظم، غير أن بعضها يحمل توجّهاً مجازياً، مما هو سمة من سمات الشعر الفنية التي لا مشاحة فيها.

وهذا الشطر يتفوّق على كل ما سواه بقدرته على التنوّع والتمدّد، وربما لأنه كان أول حمم الوجدان المتوتّر فجاءت الإشارة فيه على أعلى درجات نضجها، وسمت بذلك على سواها بقدر تحررها.

فإذا ما أخذنا الشطر الثاني تقلّصت درجة الانعتاق: حيث تجد الإشارة قادرة على تبدّل محدود:

والهوى فيك حالم ما يفيق (أو)

والهوى فيك حالم مسروق.

وذلك لوجود (ما) مشتركة مع (الإشارة) في تقرير البديل، فهي إشارة نصف مُعتقة. وهذا ما حدّ من حركتها وقلّل بالتالي من درجة شاعريتها. ولكن ما سواها من

إشارات على الصيغة نفسها تنهض بها عن التدني فتتداخل معها في تكوين الإيقاع العام.

ونرى في الشطر الرابع حرية تماثل حرية الشطر الأول في الجملة التالية:

يستفز الأسير منها الطليق

حيث تجد صيغتين من (فعيل) متجاورتين. وقادرتين على التحرّك المتعدّد ومن ذلك:

يستفز المنيع منها الرقيق

يستفز الرشيق منها الغريق

يستفز الوثيق منها الطليق

يستفز الخفوق منها الوثيق

يستفز الرقيق منها العريق

وغير ذلك من إمكانات التحرّك، التي تقدّمها إشارات الصيغة (فعيل) هنا.

وكذلك جملة البيت الثالث وهي جملة طويلة تنتهي بصيغتي (فعيل) متلاحقتين المنيع رحيق.

وفي موقعهما يصح ورود إشارات عديدة منها للأولى: الوريق / الخفوق / الرشيق / الأسير / الرقيق.

وهذا التفاعل المتبادل بين إشارات (فعيل) رفع طاقة القصيدة الإيقاعية، وحرّكها تحريكاً دائم التناغم، وحرّر الكلمة من كل قيودها، وصيّرها إشارة حرة. وبذلك تتجاوز القصيدة كل الدلالات المعجمية وتصبح نغماً مبهماً غامض المدلول (أو ربما عديمه). ويتصدّر الإيقاع مجال القصيدة ليكون قيمتها الأولى. ولا غرابة إذاً أن نقرأ هذه القصيدة فنطرب لها ونقع في أسرها، دون أن نشعر بمعانيها أو أن نتساءل عنها، إذ لم يعد للمعنى مكان هنا.

3 ـ مدار الحركة:

استُخدمت في الفصل الرابع الأفعال كإشارات شعرية سامية القيمة في إحداث إيقاع إشاري متحرّك، وجعلت ذلك من أسباب انعتاق الإشارة وتحرّكها. وذلك لأن

الأفعال ترتكز على الحدث والزمن معاً. وهما بعدان واسعا الأمداء، يتحرك فيهما الخيال إلى ما لا حدود له. وكذلك استخدمت هذا المنطلق في تحليل خاص لقصيدة (إرادة الحياة) للشابي (بحث قُدّم لمهرجان ذكرى مرور خمسين سنة على وفاة الشابي ـ تونس. أكتوبر 1984م). وفي هذا الأخير أدخلت أسماء الفاعل والمفعول، كمشتقات صريحة تحمل نفس الطاقة الحركية للفعل. وما زلت أميل ـ ذوقياً على الأقل ـ إلى أن الأفعال ـ ومشابهاتها ـ ذات أثر أوّلي على الإيقاع الشعري. ويدعم مَيْلي هذا ما نقله سعد مصلوح عن معادلة بوزيمان، تلك التي تقوم على إحصاء رياضي للأسماء والأفعال في النصوص الأدبية، وتقترح رجحان (الانفعال) برجحان عدد (الأفعال). ولكن هذه المعادلة تقوم على مجرد الإحصاء العددي، وتكتفي بافتراض ارتفاع الانفعال إذا كان عدد الأفعال أكبر من الأسماء. وهذا كلام يجري على الشعر وعلى النثر (الروايات والقصص والمقالات). ولا يدخل في قضية الإيقاع ولا يحاول النظر فيها، كما أنه لا يعير انتباهاً لأسماء الفاعل والمفعول، ولا للجُمل.

وهذا نقص في المعادلة لأنه يبعد عنها صيغاً إشارية مهمة جداً. كما أن المعادلة تتوقّف عند حدّ افتراض (الانفعال) أو عدمه، ولكنها لا تحاول سبر وظيفة الانفعال في النص الأدبي، ودوره في الإيقاع. والمعادلة تصلح كمقياس لتأكيد مصداقية الحكم الذوقي على درجة الانفعال في نص أو آخر. أو للمقارنة بين نصّين لتحديد مستوى انفعالهما. (انظر عنها: مصلوح: الأسلوب ص 59 ـ 68).

ولقد أصبحت فكرة (الأفعال والإيقاع) عندي كالمبدأ الذي أميل إليه، وأتلمّسه في كل محاولة للتحليل النقدي. ووجدتها وسيلة ناجحة في تأسيس إيقاع الشعر وحركيّته. ولكن قصيدة مثل التي بين يدي الآن تقوم كتحدّ صارخ لهذه (الفرضية). فهي قصيدة تطغى فيها الأسماء والجُمل الاسمية، وتقلّ الأفعال والجُمل الفعلية. ومع ذلك فإن الإيقاع هو أبرز قيمها.

وهذا يقرر بادئ ذي بدء أن فرضية (الأفعال / الإيقاع) ليست قاعدة مطلقة (ولكنها في الغالب صادقة). كما يقترح ذلك وجود وسائل لتأسيس إيقاع الشعر على حركة أخرى غير حركة الأفعال، تؤدي ما تؤديه الأفعال من وظيفة فنية في إيقاع اللغة الشعرية.

وما دمنا مقتنعين بأن قصيدة (جدة) ذات إيقاع حركيّ عالٍ، وبأنها تحمل عدداً

ضئيلاً من الأفعال والجُمل الفعلية، فلا بد إذاً من أن لحركيّتها منطلقاً (أو منطلقات) مخبوءة، ولا بدَّ من استكشافها. وهو ما سأحاوله الآن لتأسيس مدار الحركة في قصيدة (جدة):

ولنأخذ الأبيات الثلاثة الأول:

النهى بين شاطئيك غريق	والهوى فيك حالم ما يفيق
ورؤى الحب في رحابك شتى	يستفز الأسير منها الطليق
ومعانيك في النفوس الصديا	ت إلى ريها المنيع رحيق

وليس في هذه الأبيات سوى فعلين (يفيق / يستفز) ومنهما تنبثق جملتان فعليّتان. وفي الأبيات اسم فاعل واحد فقط (حالم). وهذه تضيع في خضمّ الأسماء والصفات، والجُمل الاسمية، ولكن الحركة تعمر الأبيات فمن أين جاءت؟

إننا نجد الحركة تفيض من منطلقات متعدّدة، يمكن اكتشاف بعضها من توجّهات هي:

أ ـ انطلاق المدى:

كان المدى في الجملة العينية مختنق الأنفاس، لأن العلاقة بين الوحدات في تلك الجملة، علاقة مباشرة الترابط. فنحن نقرأ الجملة العينية للشطر الأول كالتالي:

النهى غريق بين شاطئيك.

حيث نجد الخبر ملاصقاً للمبتدأ (النهى غريق) ولا وجود للحركة بينهما، لعدم وجود مدى تنطلق فيه الحركة. والمدى في الشعر يشبه (المضمار) في الفروسية وبدون المضمار لا تتحرّك الخيول. وتبطل بذلك أبرز سماتها فتختنق في محابسها وتختفي الفروسية.

ولكي يكون للإشارة الشعرية وجود، لا بد من وجود مضمارها. وهو مداها الذي تتحرك فيه فتنتعش الإشارة وتصبح شعراً. والمدى واحد من الفوارق بين الشعر والنثر. فالنثر فن بلا مدى. ويتحوّل إلى شعر بوجود أشياء واحد منها المدى. ولذا فإن إحدى فنّيات تحوّل هذه الجملة من نثر إلى شعر هو إيجاد مدى زمني في داخلها. وهذه محاولة نتج عنها فك التشابك بين المبتدأ وخبره، وعزلهما عن بعض لتصبح كل إشارة منها إشارة مستقلّة عن الأخرى. وينشأ بينهما مدى تنبعث منه الحركة فصارت جملة:

النهى غريق.

إلى: النهى ... ... غريق

وجاءت عناصر أخرى تفصل بينهما لتأكيد المدى. ولعمرانه بانفعالات مضافة. فصار:

النهى / بين / شاطئيك / غريق

وهذا شعر تام الشاعرية، فله وزن وله دلالة، ولكن هذين العنصرين لا يجعلان القول شعراً. إذ ما أكثر ما هو موزون ودال ولكنه ليس بشعر (وإن كان نظماً) وما أكثر القول الذي ليس بموزون ولكنه مع هذا شعر من أبدع الشعر. أو هو (قول شعري) على حد عبارة الفارابي[8].

ولكن الإيقاع هنا جاء من المدى الناشئ في قلب الجملة بين ركنيها الأساسيين، حتى صارت القراءة لها مشدودة فيما بين طرفيها. وهذا أحدث لها توتراً نفسياً يشدّها من طرفيها بحيث يجب تلقّيها كاملة، والوقوف في وسطها يكسر هذا التوتر، ويسقط إيقاعها فينتفي عند ذلك الشعر فيها. ولكي تتلقّاها كشعر لا بدّ من تناولها مشدودة الأطراف كاملة. وهذا يجعلنا نحس بالمدى الزمني في وسطها. وتشتد لذلك أنفاسنا مكتنزة بالجملة، ولا يحل هذا التوتر إلا بعد الفراغ من آخر كلمة فيها. ولذلك صارت شعراً. ولذلك صارت متحرّكة. وبه صار لها إيقاع إشاريّ متوثّب، عوّضها عن حركة الأفعال.

ونجد النظام نفسه يحدث في الشطر الثاني والثالث ثم في الرابع. ويأتي البيت الثالث ليخطو أوسع من ذي قبل. ويفتح في داخله مدى متباعد الأركان. ويشمل شطرَيّ البيت، من أول كملة فيه (معانيك) إلى كلمة القافية (رحيق) وهذه قمة المدى الشعري في القصيدة العمودية (إلا في حالات التضمين وهو ما قد نسمّيه الجملة الشعرية).

وتأخذ القصيدة بهذا المبدأ بابتكار مداها في سائر أبياتها، مما هو جليّ الهوية لقارئها.

---

(8) فصّلت ذلك في بحث نُشر في المجلة السابقة بعنوان (الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة) المجلد الأول 1401هـ (1981) ص 102 ـ 148.

ب ـ إطلاق النبر:

لا يكفي الوزن العروضي دليلاً على الإيقاع. لأن الإيقاع يحدث نتيجة لمسبّبات أخرى غير الوزن وقد تخفى علينا هذه المسبّبات، ولكننا دائماً نحس بأثرها علينا. ويعرف قُراء الشعر أن لكل قصيدة وقعاً على قارئها يختلف عما سواها من قصائد، حتى وإن تماثل وزنهن العروضي. ولو كان الوزن مصدر الإيقاع إذاً لتساوت القصائد التي على بحر الخفيف مثلاً في إيقاعها. وهذا افتراض غير وارد.

والسبب في ذلك هو أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً، ولها وزن صرفي. كما أن لها نظاماً مقطعياً. وفيها نظام نبري.

وهذه يختلف بعضها عن بعض. وكل كلمة تختلف فيها عن أي كلمة مشابهة لها.

وبناء على هذا المنطلق، ننظر إلى إيقاع القصيدة هنا محاولين استنباط إيقاعها من خلال تركيبها الصوتي.

ولقد أوضحنا أهمية الدور الإيقاعي لأركان الجُمل الشعرية في هذه القصيدة (المبتدأ ـ الخبر). وأشرنا في الفقرة رقم 2 (مدار فعيل) إلى أن الخبر ورد على صيغة (فعيل) وفحصنا هذه الصيغة هناك، ويبقى الآن (المبتدأ) وهو ما سنفحصه هنا.

ونأخذ الأشطر الثلاثة الأولى في القصيدة حيث جاء المبتدأ فيها متماثل الإيقاع (النهى / الهوى / ورؤى). والأصل فيه أن يكون وحدة عروضية على وزن فاعلاتن. وهذا يوصلنا إلى وحدات موسيقية هي:

النهى بيـ / والهوى فيـ / ورؤى الحب

ونرسم الآن لها بياناً قياسياً بقيمتها الإيقاعية مفردة في الجدول الأول. ثم داخل وحدتها الموسيقية في الجدول الثاني:

(1)

الكلمة	مقاطعها	نبرها	وزنها
النهى / أنتهى	س ح س / س ح/ س ح ح	س حَ س / — / —	فاعلن
والهوى / ولْهوى	س ح س / س ح / س ح ح	س حَ س / — / —	فاعلن
ورؤى / ورؤى	س ح / س ح / س ح ح	— / — / س حَ ح	فعلن

نلاحظ أن النبر في الكلمتين الأولى والثانية جاء على المقطع الأول[9]. أما في الكلمة الثالثة فقد جاء على المقطع الثالث. والاختلاف بيّن، والسبب وجود الزحاف. وفي العروض يسمح لهذا الزحاف في الحدوث، دون تدخل في أثر ذلك على الإيقاع. ولكن التحليل الفاحص يوضح هذا الأثر ويميّزه. وسنلاحظ أيضاً مدى ما يحدث للكلمة من تغيّر، بعد أن تدخل ضمن وحدة موسيقية.

جدول 2 (النهى بين / والهوى فيك / ورؤى الحب / : انظر الأبيات أعلاه).

الوحدة	مقاطعها	نبرها	وزنها
أنهى بيـ	س ح س / س ح / س حَ ح / س ح س	في الثالث	فاعلاتن
والهوى فيـ	س ح س / س ح / س حَ ح / س ح ح	في الثالث	فاعلاتن
ورؤى الحب	س ح / س ح / س حَ س / س ح س	في الثالث	فعلاتن

نلاحظ من هذا الجدول شيئين، أوّلهما انتقال النبر من المقطع الأول في كلمتي (النهى والهوى) إلى المقطع الثالث، بعد دخولهما في وحدة موسيقية. والثاني هو اختلاف عدد السواكن والحركات بين هذه الوحدات الموسيقية. ولكن النبر يطغى على هذا التخالف ويوحّد بينها جميعاً، ليجعل من كل واحدة منها وحدة إيقاعية عالية، تفرج بها شفتا القارئ مع أول احتكاك له بالبيت. ويتعزّز النبر في الوحدة الثانية وفي الثالثة في شطري البيت الأول، الذي يؤسس إيقاع القصيدة. ونلمس ذلك في قراءتنا للبيت (والإشارة ترمز إلى درجة النبر العالي في الوحدة):

النّهَى بين شاطئَيك غريق والهوى فيك حالم ما يفيق

وهذه ست نبرات عالية (تتداخل معها أربع نبرات متوسطة، وهي المشار إليها بخط معترض) وكلها تتعاقب موزّعة توزيعاً مُحكماً في البيت، مما يجعل قراءة هذا البيت ضرباً من الغناء والترنّم. وهذا هو ما أسّس إيقاعاً عالياً لهذه القصيدة. ولكن هذا الإيقاع العالي يختلف كثافة في الأبيات التالية حتى يأخذ بالتقلّص في أبيات لاحقة لم

---

(9) عن النبر انظر: د. سلمان العاني: التشكيل الصوتي للغة العربية 133.

نوردها هنا. وهذا التناغم النبري يتلاحق مرتّباً ترتيباً مُحكماً في الأبيات الأربعة الأولى. وقد رأينا الأول. ونورد هنا الثلاثة اللاحقة:

ورؤى الحب في رحابك شتى يستفزّ الأسير منها الطليق
ومعانيك في النفوس الصديا ت إلى ريها المنيع رحيق
إيه يا فتنة الحياة لصب عهده في هواك عهد وثيق

وفيها نلمس ثلاث نبرات عالية في كل شطر. ويتداخل معها نبرات متوسطة مثلما وضّحنا في البيت الأول.

وهذه الفنّيات لم تنشأ نتيجة اختيار عقلي من الشاعر أو حتى عن وعي منه بها. ولكنها تأتي مما قد نسمّيه (التوتر الدافع) كما يقول مصطفى سويف، فالشاعر (لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبّر ولكن التوتر الدافع هو الذي اختاره. ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعاً بتوتّراته إلى استجلاء معنى معيّن أو صورة معيّنة. بل كان مدفوعاً إلى هذا الكل الذي هو معانٍ وصور وألفاظ موقّعة، ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر، إبداعاً نوعياً، فمن المتعذّر ترجمة أية قصيدة من لغتها إلى لغة أخرى، ومن المحقق أن النتيجة ستكون شيئاً آخر)[10].

وهذا الرأي من سويف يتأكد بكون الشعر بإيقاعه الإشاري الخاص، وليس بما يظهر على كلماته من معانٍ خارجية. وأحسب هذا من الوضوح واليقين بما لا يقبل زيادة تأكيد. والشعر إذاً يقوم على محور التأليف الإيقاعي، وليس الدلالي. وهذا هو ما يميّز الكلمة الشعرية ويجعلها إشارة حرّة.

جـ ـ انكسار النمط:

حاولنا في الفقرتين (أ ـ ب) تأسيس إيقاع القصيدة عن طريق تفكيك وحداتها وتشريحها. ولقد وجدنا للقصيدة إيقاعاً متميّزاً. وهذا أمر حسن في الشعر. ولكن الإيقاع إذا ثبت على نمط واحد يتحرك حينئذ إلى رتابة) تُميت حسّ النص، وتوقعه في خدر قد يُزمن فيموت به النص. ولذلك فإن التصنّع دائماً ما يكشف عن نفسه بالتزامه

(10) الدكتور مصطفى سويف: (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ـ 303 (دار المعارف. القاهرة 1981م).

للنمط والثبات عليه. والضحية في ذلك دائماً هو النص. ومن هنا تأتي أهمية (كسر النمط) والخروج منه إلى بدائل أخرى تشير إلى قدرة المنشئ ومهارته وطبعه، كما أنها تنقذ النص من الدخول في سبات فني مُهلك.

ولكسر النمط وظيفة فنية عالية القيمة. ولقد أدرك ذلك الأفذاذ من أسلافنا كابن جني (الذي يطرب كثيراً عندما يلاحظ أن غيلان الربعي قد أقوى في أحد أشطر أرجوزة له، فعلق ابن جني على هذه المخالفة من الشاعر بقوله: «إن مجيء هذا البيت في هذه القصيدة مخالفاً لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته، وأن ما وجد من تتالي قوافيها على جرّ مواضعها ليس شيئاً سعى فيه ولا أكره طبعه عليه، وإنما هو مذهب قاده إليه علو طبقته وجوهر فصاحته». وكذلك يطرب لحالة مماثلة في خروج عبيد بن الأبرص على نسق طغى على إحدى قصائده وخالف عبيد هذا النسق في أحد الأبيات فقال عنه ابن جني: «صار هذا البيت الذي نقض القصيدة أن تمضي على ترتيب واحد هو أفخر ما فيها وذلك أنه دلّ على أن هذا الشاعر إنما تساند إلى ما في طبعه، ولم يتجشّم إلا ما في نهضته ووسعه من غير اغتصاب له ولا استكراه أجاءه إليه. إذ لو كان ذلك على خلاف ما حددناه، وأنه إنما صنع الشعر صنعاً وقابله بها ترتيباً ووضعاً، لكان: قمنا ألا ينقض ذلك كله بيت واحد يوهيه ويقدح فيه وهذا واضح)[11].

وابن جني ينظر إلى كسر النمط كدليل على طبع الشاعر وأصالته. وهذا رأي سديد، يُضاف إليه أن كسر النمط يُنعش حركة القصيدة. ويأخذ في تأسيس إيقاع متجدّد لها.

وهذا يقودنا إلى سؤال مشروع عن مدى نصيب قصيدة (جدة) من ذلك.

وبنظرة إرجاعية إلى القصيدة نلمح هذا الانكسار جلياً فيها.

ومن ذلك التدوير، حيث أخذت الأشطر تترابط بعضها مع بعض في البيت الثالث، ثم في الأبيات من الخامس حتى الحادي عشر، وهذا كسر ثنائية الجُمل في البيت، ومدد زمن الجملة ليشمل البيت كله. وبذلك ارتفعت نسبة التيقّظ والانتباه في هذه القصيدة. وحلّت المفاجأة محلّ التوقّع.

---

(11) كلام مقتبس من بحثنا ـ إرسال الروي في الشعر العربي القديم ـ مجلة كلية الآداب. المجلد الرابع 1404هـ (1984). جدة.

ومن كسر النمط أيضاً تخلّي القصيدة عن صيغة (فعيل) في حشوها. فبعد أن تكررت هذه الصيغة ست مرّات في الأبيات الثلاثة الأولى، إذا بها تختفي في الأبيات التالية (ما عدا القوافي) غير مرة واحدة في حشو البيت الثامن.

وفي القوافي أيضاً تتغيّر هذه الصيغة ثلاث مرات من بين إحدى عشرة قافية. وذلك في الأبيات (5/ 9/ 11).

وبذا صار الإيقاع متجدّد الحيوية. وظل إيقاعاً متحرّكاً، على الرغم من اعتماده على عناصر جامدة (الأسماء). ولكن انفتاح المدى في القصيدة واعتمادها على الزمن المتمدّد بين عناصرها، ثم إطلاق النبر في هذه العناصر، واتّباع نسق إيقاعي متشكّل، كل ذلك منح القصيدة حركة إيقاعية تبلغ فيها مبلغاً عالياً في الإيقاع الإشاري المتحرّك والحرّ.

* * *



الفصل السادس

الصوت المبحوح

ـ تغريب المألوف ـ

حمزة شحاتة يشزح الشريف الرضي.

قراءة تحليلية لقصيدة (غادة بولاق) لشحاتة

وقصيدة (يا ظبية البان) للشريف الرضي.

بين يدي القصيدتين: (الكتابة معركة ضد النسيان)

ما من قارئ للأدب إلا وتمر به حالات يتساءل فيها، وهو يقرأ، عما إذا كان ما يقرأه أصيلاً أم مسروقاً. وفي كل قراءة لقصيدة أو لنص أدبي، نجد أصداء بارزة المعالم لقراءات سابقة. وعالج أدباؤنا السالفون هذه الظاهرة في مباحث سَمّوها (السرقة) وتلطّف بعضهم وسمّاها (حسن المأخذ)[1]. ولكن الإمام عبد القاهر الجرجاني يسمو بفكره فوق كل ذاك ويطلق عليها (الاحتذاء)[2]. وهو بذلك يأخذ بمبدأ (الأثر) الذي هو نتيجة لتحرّر الإشارة (الكلمة)، وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوّعة قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها. وهذا ما تدل عليه كلمة (الاحتذاء) التي تشير إلى أن الشاعر يسلك بنصّه مساراً يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه.

والسؤال هنا يتوجه بعنف نحو النص الأدبي نفسه، وموقعه من الإشكالية: إشكالية تداخل النصوص، أو (الاحتذاء) كما سمّاها الجرجاني.

(1) انظر: العسكري: كتاب الصناعتين 196. وقارن الآمدي: الموازنة 50.

(2) الجرجاني: دلائل الإعجاز 361.

وهذا مبحث مهم عركته أقلام نقّاد (ما بعد البنيوية) وانبثقت منه أفكار نقدية رائدة، نتناولها هنا بشيء من التحقيق لأهميتها لموضوع هذا الفصل. ونأخذها من أطراف هي:

1 ـ مداخلات الإبداع:

منذ الجاهلية، والشاعر العربي يصدح بشكواه من مداخلاته مع سواه. وما اشتكى من ذاك إلا لوقوعه فيه قسراً وعن غير وعي. وفيه قال زهير بن أبي سلمى[3]:

مـــا أرانـــا نـــقـــول إلا مـــعـــارا أو مـــعـــاداً مـــن لـــفـــظـــنـــا مـــكـــرورا

وعنترة يقول: (هل غادر الشعراء من متردم)[4]. وأشد من ذلك وأبلغ قول الأخطل عن نفسه وعن غيره من الشعراء: (نحن الشعراء أسرق من الصاغة)[5].

وهذا أمر لا يخصّ العرب وحدهم وإنما هو حسّ عالمي. فالأديب الكبير برايخت يقول عن أديب كبير مثله (أو أكبر منه) ما يلي: (وشكسبير أيضاً كان سارقاً)[6] ولا يخفى ما في كلمة (أيضاً) من تضمين يدخل فيه آخرون من بينهم برايخت نفسه. وهذا ما جعل فاليري يقول عن العمل الأدبي: (إن كل عمل هو نتيجة لأمور متعددة إضافة إلى المؤلف)[7].

وتفهّمنا لذلك يجعلنا نعرف أبعاد مقولة الناقد المعاصر فراي حيث أظهر القول بأن (كل ما هو جديد في الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضي

---

(3) هكذا كنت أحفظ منذ صغري وعند التثبت لم أجده في ديوان زهير، ورحت أبحث وأسأل فجاءني الجواب بأن البيت مثبت في ديوان كعب بن زهير على أنه له هو لا لأبيه (154 ـ القاهرة 1965). وهو فيه كالتالي:

مـــا أرانـــا نـــقـــول إلا رجـــيـــعـــا ومـــعـــاداً مـــن قـــولـــنـــا مـــكـــرورا

وورد البيت لدى شوقي ضيف ناسباً إياه إلى زهير ـ مع علامة استفهام ـ ولكنه لم يوثّق مصادره. (العصر الجاهلي 226 دار المعارف 1977)، وأسجل هنا شكري للدكتور عمر الطيب الساسي والدكتور فوزي عيسى اللذين أعاناني على البحث عن هذا البيت.

(4) معلّقة عنترة. شرح المعلّقات السبع للزوزني 137 دار بيروت بلا تاريخ.

(5) انظر المرزباني: الموشح 340.

(6) المجلة العربية للعلوم الإنسانية. جامعة الكويت العدد السابع المجلد الثاني 1982م.

(7) را: Culler: Structuralist Poetics 117.

تصنيفاً جديداً)[8]. وهذا صار ظاهرة فنية مثلما هو حق فني أيضاً للمبدع، كما يصرّح ابن فارس بقوله (والشعراء أمراء الكلام.. يقدّمون ويأخرون ويومئون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون)[9].

ولعل هذا ما سمح لخمسة شعراء عرب[10] بأن يتغزّلوا جميعهم بليلى (العامرية ـ

---

(8) نقلاً عن: صلاح فضل: البنائية 338.

(9) ابن فارس: الصاحبي 468 (دار إحياء الكتب العربية 1977).

(10) منهم حميد بن ثور (مات في خلافة عثمان رضي الله عنه) ومنه قوله:

لتتخذا لي بارك الله فيكما إلى آل ليلى العامرية سلما

(فروخ: تاريخ الأدب العربي 1/ 287 بيروت 1978). ومنهم توبة بن الحمير (مات سنة 80هـ المرجع السابق 468) يقول:

كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح

قطاة عزها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح

وفي الحماسة لأبي تمام روى هذين البيتين للشاعر نصيب (2/ 158 ـ القاهرة 1955) ورويا لمجنون ليلى ـ وقارن: الصمة القشيري: ديوانه 88 ـ الرياض 1402هـ) وكذلك ربيعة الرقي عن ليلى: طبقات الشعراء لابن المعتز 169.

وعند النظر في ذلك يحسن أن نتذكر قول ابن رشيق في العمدة (2/ 122) إن الشعراء يأتون بالأسماء في الشعر لإكمال الوزن فقط. وهذا رأي غريب لا يسعنا إلا رفضه لأنه يجعل الوزن غاية الشعر وما هو بذاك. ولكن السؤال يقوم في النفس عندما نرى اسم الحبيبة يتغير في القصيدة نفسها مثل حالة سويد بن أبي كاهل (فروخ 1/ 339) الذي يقول:

بسطت رابعة الحبل لنا فوصلنا الحبل منها ما اتسع

فها اسمها رابعة ولكن الشاعر يقول بعد أبيات:

فدعاني حب سلمى بعدما ذهب الجدة مني والريع

فهنا هي صارت سلمى. وبعد ذلك يقول:

كم قطعنا دون ليلى مهمها نازح الغور إذا الآل لمع

والوزن هنا ليس سبباً في تغيّر الاسم لأن ليلى وسلمى على وزن واحد. ولو كان الوزن هو علة وجودهما لكانت إحداهما تغني عن الأخرى. ولعلنا نجد السبب يظهر من قول العباس بن الأحنف:

عطفت على أسمائكم فكسوتها قميصاً من الكتمان لا يتحرق

(ديوانه 221 بيروت 1970). وكذلك ورد في مصارع العشاق (2/ 166):

أكني بغيرك في شعري وأعنيك تقية وحذاراً من أعاديك

ولعل سويداً كان يكني بالأسماء الثلاثة عن صاحبته ليسترها عن العيون. وهذا مبحث ما أحسن أن يخص بحديث مستقل فيه. أرجو أن أتمكن منه يوماً. ولطالب الاستزادة النظر في كتاب: دراسات في الأدب العربي. للمستشرق فون غروتباوم. ترجمة إحسان عباس وآخرون. بيروت 1959 (ص 202/ 208/ 209).

غالباً) على الرغم من تباعدهم زماناً ومكاناً. متداخلين جميعهم بالاحتذاء. حتى تقع الحوافر على الحوافر في مضمار أشعارهم.

وهذه حال قد نطرب لها لأنها تحلّ لنا معضلة المساءلة حول أصالة من نحب من الشعراء والأدباء، الذين يمتلكون علينا كل مجالات خيالنا ويسلبون بسحرهم ألبابنا، ولا يخدش إعجابنا بهم تداخل نصوصهم مع ما سواها من نصوص، ما دام أن تلك ظاهرة فنية يتساوى فيها كل المبدعين.

ولذلك تداخل الإبداع حتى تعذّر التمييز فيه. ولم نعد نستطيع ترتيب المبدعين على درجات يتفاوتون فيها واحداً عن واحدٍ. وإن كنا قبلنا ـ في سالف تاريخنا ـ تقسيمهم على طبقات، كما فعل أبناء سلاّم وقتيبة والمعتز. ولكن هذا التقسيم لا يميّز بقطع بين شاعر وآخر في الإبداع. ولم يعد من المدهش أن يسيطر على إعجابنا شعراء متعددون حتى لا نقدر أن نميّز بينهم وإن اختلفوا وتباينوا في مشاربهم. وهذه تجربة قادت ابن قتيبة إلى أن يقول كلمته الرائعة حقاً: (أشعر الناس من أنت في شعره حتى تخرج منه ـ الشعر والشعراء 20).

ولكننا ـ وإن طربنا لهذه الفكرة ـ نتواجه بها مع خطورة كبيرة تهدد مفهوم الإبداع والتجديد وتحاصره. كما أنها تضعنا في مساءلة واضحة بين ما تحمّسنا له من قبل، وهو مفهوم (الإشارة الحرة)، وبين هذا الوجه المبتدع لفكرة (النصوص المتداخلة). وأبادر هنا بحسم الموقف فأقول: إن هذا تناقض ظاهري فحسب، والفكرتان تمضيان معاً جنباً إلى جنب دون أن تزاحم إحداهما الأخرى. وهذا قول مجمل سيتمدّد في الفقرة اللاحقة إلى تفصيل يوضحه.

2 ـ النصوص المتداخلة (Intertextuality):

هذا مصطلح سيميولوجي و(تشريحي). وقد عرّفه روبرت شولز قائلاً: (النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير. وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أُخر، وليس إلى الأشياء المعنيّة مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرّب إلى داخل نص آخر، ليجسّد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يعِ).

ويعطي شولز على قوله أمثلة نستبدلها هنا بأمثلة عربية، مثل معارضة شوقي للبحتري في سينيته، أو معارضات (يا ليل الصب) وقد بلغت مائة معارضة من شعراء كثيرين منهم شوقي والرصافي[11]. فكل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له. ولكن هذا المثال ليس سوى تبسيط مخلّ للفكرة، فتداخل النصوص كما يتدارك شولز (هو عملية تحدث غالباً بشكل أقل وضوحاً وأكثر تعقيداً في تداخلاتها. وكما أننا نجد موحيات غير متناهية للإشارة، فإننا أيضاً نجد للنص ارتدادات غير متناهية. وكل المراثي نصوص متداخلة لمرثية أبي ذؤيب الهذلي لأبنائه) ـ المثل من عندي في مقابل مثال شولز عن مرثية مروين[12].

وعن هذا الموضوع يقول ليتش: (إن النص ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحّدة. ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف. إن شجرة نسب النص حتماً لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لاشعورياً. والموروث يبرز في حالة تهيّج. وكل نص حتماً: نص متداخل)[13].

وهذا المفهوم بدأ حديثاً مع الشكليين انطلاقاً من (شلوفسكي) الذي فتق الفكرة، فأخذها عنه (باختين) الذي حولها إلى نظرية حقيقية، وتعتمد على التداخل القائم بين النصوص. (فكل ظاهرة أسلوبية تنبثق من نص ما هي قضية وجود وحضور في كل أسلوب جديد تنشأ داخلياً كجدلية تقويضية للنص الآخر، أو أنها معارضة أسلوبية مخفيّة للأسلوب الآخر. إن الفنان الناثر مواجه بعالم مكتنز بكلمات الآخرين وهو يندفع نحوهم مجبراً على تحسّس خصائصهم بآذان توّاقة. وعندما يمتلك الفرد كلمة من الجماعة، فإن هذه الكلمة لا تستقر عنده على أنها كلمة لغوية محايدة، خالية من أنفاس الآخرين وتقييمهم، ولا تسكنها الأصوات الأجنبية. لا، إنه يستقبل الكلمة من صوت الآخر، والكلمة تدخل إلى سياقه قادمة من سياق آخر، وهو سياق تشبّع

---

(11) جمعها محمد المرزوقي: يا ليل الصب ومعارضاتها، الدار العربية للكتاب. تونس 1976.

(12) را: Scholes: Semiotics and Interpretation 145.

(13) را: Leitch: Deconstructive Criticism . 59.

بتفسيرات الآخرين. وبالتالي فإن الفرد بفكره الخاص يصطدم بكلمة قد تم الاستحواذ عليها)[14].

وتردّدت هذه الفكرة بوضوح كاشف عند (جوليا كريستيفا) حيث نفت وجود نص خالٍ من مداخلات نصوص أخرى عليه. وقالت عن ذلك: (إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى)[15].

إن هذا ليذكّرنا بقوة بفكرة رولان بارت عن (النص الجماعي) وهي ما وقفنا عندها بتأنٍّ في الفصل الثاني. ومن خلال هذه المفهومات تتأكد فكرة جماعية اللغة، ومعها جماعية النص وتداخل النصوص فيما بينها فيما يتشكّل منه ما نسمّيه بالموروث. وفي ذلك إعادة للوحدة بين المنشئ والمتلقّي في استقبال (النص) وفي تفسيره. أي (العرف) الأدبي الذي تنشأ عنه مقوّمات الأدب. ومن هذا المفهوم يستطيع المرء أن يرى ـ كما يقول كولر ـ: (إنه من التضليل أن نتحدث عن القصيدة على أنها كلٌّ متجانس أو وحدة عضوية مستقلة، تامة في نفسها وتحمل معاني ثرية فائضة. إن التناول السيميولوجي يقترح نقيض ذلك، بأن نفكر في القصيدة على أنها قول لا دلالة له إلا ضمن الأنظمة العرفية التي اكتسبها القارئ. ولو أطلقنا أنظمة أخرى غيرها، فإن إمكانات الدلالة عندئذ ستتغير)[16]. ويقول كولر إن فكرة الأثر ومعها فكرة الجنس الأدبي تسبق عملية القراءة مما يوجه مصير النص. فتناولنا للجملة اللغوية يختلف من جنس أدبي إلى جنس آخر، فالجملة في الشعر مثلاً غير الجملة في النثر. لأن جملة الشعر تتطلب قراءة موقعة، بينما جملة النثر تُرسل إرسالاً حراً. ولنجرب قراءة الجُمل التالية: (من يفعل الخير، لا يعدم جوازيه، لا يذهب العرف بين الله والناس). ثم لنقارن ما فعلناه مع ما يمكننا فعله بعد أن نعيد كتابة هذه الجملة على الوجه التالي:

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه　　　لا يذهب العرف بين الله والناس

إن اختلاف قراءتنا هنا ليس سوى صورة لسلطان العرف على (النص) وعلى القارئ ومدى تمكّنه منهما. ولا يستطيع المُنشئ أن يتمرّد على هذا السلطان مهما

---

(14) نقله بشيء من التصرّف من: Todorov: Introduction to Poetics. 24.

(15) را: Culler: Ibid 139.

(16) السابق 116.

حاول لأنه محكوم في التفكير بالقارئ. ولو حاول تجاهل القارئ فلا بدّ له أن يفكّر في نفسه كقارئ لعمله ـ كما يقول كولر ـ.

ولا وجود إذاً لنظرية المحاكاة في الأدب لأن هذا المفهوم يُسقطها كما يقول رولان بارت. لأن المحاكاة تفسّر الأدب على أنه انعكاس يشبه المرآة، لحقيقة قائمة سلفاً. وتلك ليست صفة الأدب، لأن الكاتب إنما يكتب لغة استمدّها من مخزون معجمي له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون تكوّن من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب. وهذا يمثّل وجوداً كلياً للكتابة (وليس للأشياء المحكيّة). فالنص يُصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس. وبذا يتأسس ما يُسمّيه بارت (المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة)[17] heterogeneous dictionary of intertextuality ويقول بارت إن هذه العلاقات تتشابك وتتضافر لتتوجّه نحو وجهة واحدة: هي ذهن القارئ. الذي يفك النص ويشرّحه كي يمنحه وجوده: معناه.

ولكن تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص. إن هذا هو أبعد صور الحقيقة صدقاً على حالة الإبداع. والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق. فالكلمة، وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر، لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث إنها تقبل تغيير هوّيتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق. والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه. ولكل كلمة لغوية بعدان أساسيان تتحرك فيهما: بعد آنيّ (Synchronic) وآخر تاريخي (diarchronic). وفي الخطاب العادي يبرز بُعدها الآني (وهو استعمالها العصري) لأن الهدف منه مباشر ونفعي. أما في النص الأدبي، فإن الموروث الفني للجنس الأدبي الذي يتقمّصه النص، يُعلي جانب البُعد التاريخي للكلمة. ولكنه لا يسجنها فيه، فهي بقدر ما تترفّع عن البُعد المباشر فإنها أيضاً تتجاوزه منفتحة على المستقبل. ورصيدها الموروث يمكّنها من منح إيحاءات متعددة المضامين، وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيّله متلقّيها، حتى لكأنها تدل على كل شيء، أو لا تدل على شيء أبداً. وهذا هو تحوّل الكلمة إلى

---

(17) را: Leitch: Ibid. 104.

(إشارة) وانعتاقها التام لتصبح حرة طليقة ـ كما أشرنا من قبل ـ وفي هذه العملية يتوحّد الموروث مع الإبداع. وتتضافر نظرية (النصوص المتداخلة) مع نظرية (الإشارات الحرة) لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعاً في النص نفسه، يتجدّد مع كل قراءة للنص، ويصبح القارئ مبدعاً للنص الذي هو (النص الكتابي) حسب مفهوم بارت ـ كما ذكرنا من قبل ـ.

وإنه لمن غرر المواقف أن نرى طوالع هذه المفهومات مغروسة في تراثنا العربي المجيد، وذلك في فكر ابن سينا النقدي الذي أشار بوضوح إلى حرية الكلمة في الدلالة، وإلى إمكان تحوّلها على يد المبدع إلى إشارة حرّة وذلك بقوله: (إن اللفظ بنفسه لا يدل البتة، ولولا ذلك لكان لكل لفظ حق من المعنى لا يجاوزه. بل إنما يدل بإرادة اللافظ. فكما أن اللافظ يطلقه دالاً على معنى. كالعين على الدينار، فيكون ذلك دلالته، كذلك إذا أخلاه، في إطلاقه عن الدلالة بقي غير دال)[18]. والحق في ذلك يعود للمبدع، الذي يملك حرية ابتكار الإشارة الحرة، أي إعادة الكلمة إلى أصل وظيفتها الجمالية المطلقة ولقد كان الخليل بن أحمد صريحاً في تفويض ذلك للمبدع حيث قال: (الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويُبعدون القريب، ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم ويصوّرون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل)[19]. وهذا القول من الخليل هو غاية المدى في إطلاق يد الشاعر كي يكون في سلطانه تحرير الكلمات من قيودها وإعتاقها، لتكون إشارات حرة طليقة من قيد الدلالة. وما دامت الكلمة تقبل الانعتاق، فإن المبدع هو المُعتق الأول لها، ويليه القارئ في مواصلة المهمة. وذاك لإعادة الكلمة إلى أصلها، لتكون صوتاً حراً. ولذا لم يكن غريباً أن تتحول القصيدة إلى قطعة موسيقية مثلما فعل بيتهوفن مع قصيدة شلر (الفرح). ومثل تحوّل (روميو وجولييت) إلى باليه. وكذلك تتحول القصائد إلى لوحات مرسومة، بفعل إشارتها

---

(18) ابن سينا: كتاب الشفاء، جملة المنطق، المدخل (القاهرة 1952 فصل 5). نقلته من/ عبد السلام المسدي: من المضامين اللسانية في تراث ابن سينا ـ دراسة، في مجلة الحياة الثقافية ـ تونس، عدد (10) 1980م صفحات 21 ـ 31.

(19) ورد هذا القول عن الخليل في: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء 243 وقارن ما نقلنا أعلاه من قول ابن فارس تعليق رقم 9.

الحرة وقدرتها على تنويع دلالاتها. والهدف الأول للشاعرية هو تحرير الكلمة من الأصوات الأخرى التي تحتلّها.

3 ـ مداخلة شحاتة مع الشريف الرضي: (القصيدتان منشورتان في آخر الفصل)

يكفي أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شحاتة (غادة بولاق) وهو:

ألهمت والحب وحي يوم لقياك رسالة الحسن فاضت من محياك

حتى يبدأ في مخامرتنا حسّ غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل. حتى إذا ما مضينا نقرأ في القصيدة ونتلقى قوافيها واحدة بعد أخرى: عيناك / ريّاك / يرعاك / الزاكي / الحاكي، أخذ هذا الإحساس يتضاعف، ويتراقص في أعماقنا مستجيباً لرشاقة الوزن (البسيط) ونعمة القول الحجازي الرقيق. وجلب معه صوراً شعرية يخلب بعضها بعضاً. ويبدأ شريط الذكريات ينساب في الذهن عارضاً ما عنده علينا، ونحن نحاول استكشاف الأمر.

وهذه حالة وَضَعنا الشاعر فيها بذكاء فني موفّق. فهو لم يقل لنا إنه يعارض شاعراً آخر في هذه القصيدة. وترك الأمر لنا كي نتكشّفه. وهذه عقدة فنية تأخذ في مجاذبتنا شداً وإرخاء مع حركة القصيدة صعوداً وسكوناً. ولا نجد عوناً كعون (القوافي) على جلب الماضي وإنعاشه فينا وهي التي ستكشف لنا أخيراً (مداخل) هذه القصيدة: فهي مقفاة بكلمات تنتهي بروي (الكاف) المجرورة وعلى وزن (فعْلن) والبيت على وزن البسيط، وهيَ غزل فيه هيام وتولّه بالمعشوق. هذه كلها موروث متمكّن في النفس ـ وسواء قال الشاعر لنا أو لم يقل ـ فهي مداخلة تامّة مع قصيدة الشريف الرضي:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

هذا ما نصل إليه بعد اعتراك الخواطر لكشف سر ذاك الحس الغريب الذي انتاب نفوسنا منذ مطلع قصيدة (غادة بولاق)، وسوف (نشرَح) مداخلات القصيدتين وما يتداخل معهما من سواهما من قصائد. ولكننا نبدأ أولاً برسم تصوّر فني لتلاقي الشاعر مع موروثه، وهو تصوّر جاء به الناقد الأمريكي (التشريحي) بلوم ـ وينطلق به من وجهة نفسية سُداسية التحرّك سمّاها (لوحة التلقي ـ Scene of Instruction)[20] والوجوه الستة هي:

(20) را: Leitch: Ibid. 130 - 131 .

(1) وفيها يتحرك الشاعر الآتي وقد احتلّه سلطان شاعر أكبر منه وهذه حالة (اختيار).

(2) يتبعها تقبّل الرؤية الشعرية بينهما وهي حالة (ميثاق).

(3) تتلوها عملية اختيار لمصدر إلهام معادل للسابق وهي حالة (تنافس).

(4) بعد ذلك يبرز الشاعر الآتي كفارس تحرّر ظاهرياً، فيتقدّم كتحقيق لشاعرية أصيلة وهذه حالة (حلول).

(5) وأخيراً يقوم الآتي بإعادة تقييم السالف وتلك حالة (تفسير).

(6) وهذا يؤدي بالشاعر الآتي إلى إبداع سالفه من جديد، وإعادة ابتكاره وهذه هي (الرؤية الجديدة).

ونحن إذاً نبصر الشاعر أمامنا يتحرك في تكوّنه الفنّي لابتكار النص الجديد بين ست خطى يتدرج الشاعر فيها خطوة بعد خطوة. حتى إذا ما وصل إلى الدرجة السادسة يكون (مبدعاً) ويتقاصر حظه من هذه الصفة بتقاصر درجته منها. فالناظم المقلّد لا يتعدّى المرحلة الثانية وهكذا يتفاوت حظ الشعراء من (الإبداع).

ونستطيع أن ننظر إلى حمزة شحاتة يتداخل مع الشريف الرضي ماراً عبر هذه المراحل. ومن حسن الحظ أن قصيدة شحاتة هي من أواخر أشعاره (قالها في مصر) أي أنها جاءت بعد تجربة شعرية طويلة. والشاعر ليس جديداً على الشعر فيها. وكذلك فإن قصيدة الشريف هي من قصائد النضج الشعري عنده. لأنها من أواخر حجازياته. فكلتا القصيدتين يصدران عن منهل شعري فائض.

ولذا فإن المداخلة هنا ستكون محكّ احتكام نقدي خطير جداً. فالشاعر يقف في مواجهة سافرة مع قصيدة مغروسة في قلب الموروث الشعري للقارئ. وهذا القارئ في حالة استعداد صارمة لإطلاق حكم قاطع في هذا الأمر. وهذا ما يجعل (الموروث) خطورة كبيرة على المبدع بقدر ما هو مدّ حضاري واسع له. وفي هذه الحالة ينشأ صراع فني ذو أبعاد مهولة بين الشاعر والموروث. فالشاعر مواجه بهذا العطاء العظيم مخزوناً في ذاكرة التاريخ. وهي عظمة لها سلطان مهيمن قد يستحوذ على الشاعر ويحتويه، وقد يطمسه تماماً. فالشاعر أمام تحدّ كبير في أن يثبت نفسه على التجربة التي بين يديه. وما من كاتب يُقدم على كتابة نص أدبي إلا ويضع نفسه في مواجهة مع الجنس الأدبي لذلك النص، وكلما عَظُم رصيد ذلك الجنس الأدبي من الموروث، عَظُم معه حجم التحدّي. ولذلك نرى كثيراً من الشعر العمودي اليوم يسقط ويتضاءل

كشعر، وذلك لعظمة الموروث الذي يواجهه، وغالباً ما ينتصر هذا الموروث على الشاعر ويطغى عليه، ويستولي على تجربته. بينما يقل ذلك في الشعر الحر، لقلّة الموروث فيه حتى الآن، وشاعر الشعر الحر اليوم يكتب مساهماً في إيجاد هذا الموروث وتكوينه. ولذا تكثر القصائد الناجحة فيه. بينما تقل في ما يكتب اليوم من شعر عمودي، لقلّة من يصل من الشعراء اليوم في مواجهته مع سالفيه إلى درجة المداخلة العليا من الدرجات الست الموضّحة.

وكأني بالشاعر مع الموروث على كفّتي ميزان، إن رجحت كفّة الموروث ضاع الشاعر، لأن الموروث قوي الحضور في الذاكرة، وإن تساوت الكفّتان جاء النص سليماً معافى، لكن لا طريف فيه. ولعل هذا هو ما سمّاه أسلافنا (بالسهل المُمتنع) وهو النص المحايد الذي يتساوى وجوده مع عدمه إذ إنه لا يقدّم للفن شيئاً. والحالة الثالثة هي رجحان كفّة الشاعر، وهذا هو ميلاد النص المُبدع، الذي يُعيد ابتكار الماضي ويجدّده ويحرّر الكلمة ومعها النص ليُقدّم لنا (النص الإشاري) الإبداعي وهذا لا يُلغي الموروث وإنما يُعيد إبداعه ويُطلق أسره، ليُضيف إليه موروثاً جديداً ذا عطاء وانفتاح دائم.

وهذه معادلة لا بدّ من وجود طرفيها (الموروث + الشاعر) وذلك لكي يكون أمامنا (نص) نعرفه وندرك حقيقته. ومن أبرز سمات الموروث هي (الجنس الأدبي) الذي به نميّز نصاً عن آخر. فنص الشعر غير نصّ الرواية أو المسرحية. كما أن نصّ الشعر العمودي غير نصّ الشعر الحر أو قصيدة النثر: ولكل من هذه موروث يختلف عن الآخر، حسب جنسه.

* * *

أما الآن فنحن على مواجهة مع قصيدتين، استدعت إحداهما الأخرى، والأساس فيهما هو قصيدة (يا ظبية البان) للشريف الرضي، أما الباعث (والمتحدّي) فهو (غادة بولاق) لحمزة شحاتة. وسنقف عند القصيدتين ثلاث وقفات مفصّلة:

أ ـ جملة النداء:

إن أول حركة فنية في قصيدة الشريف هي جملة النداء (يا ظبية البان) في قوله:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ... ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وهذه هي المرة الفريدة التي تَرِد فيها هذه الجملة في هذه القصيدة، وهي تَرِد هنا في البيت الأول. ولكن هذه الجملة تنتقل إلى ذهن شحاتة فتتمدّد وتتوسّع لتسير مع

القصيدة مصعّدة الانفعال فيها منذ البيت الثاني، وهذا بيان بمجمّل النداء في قصيدة شحاتة:[21]

يا أفقي السامي	ـ 2 ـ
يا جارة النيل	ـ 11 ـ
يا منحة النيل	ـ 17 ـ
يا أحلى روائعه	ـ 17 ـ
يا فرحة النيل	ـ 26 ـ
يا أعياد شاطئه	ـ 26 ـ
يا زهر واديه	ـ 26 ـ
يا فردوسه	ـ 26 ـ
يا ذخر ماضيه	ـ 27 ـ
يا سرّه	ـ 31 ـ
يا بنت آمون	ـ 36 ـ
يا أنت	ـ 39 ـ
يا نبع أحلامي	ـ 39 ـ
يا هاتفاً	ـ 40 ـ
يا فجر	ـ 43 ـ
يا بدر	ـ 43 ـ
يا زهر المنى	ـ 43 ـ

---

(21) نشرت هذه القصيدة في كتاب خاص بها بعنوان (غادة بولاق) ـ القاهر 1402 (1982م) نشرها أحد أصدقاء الشاعر دون أن يذكر اسمه. ونشر جزءاً منها عبد السلام الساسي: الموسوعة الأدبية 2/ 144 تحت عنوان (يا جارة النهر) ونشر بعضها في جريدة (المدينة المنوّرة) بعنوان (رسالة الحسن) 24/ 10/ 1400هـ. وشاهدت جزءاً منها في مخطوطة عبد الله خياط بعنوان (قصة الحياة) أما في مخطوطة شيرين فقد وردت القصيدة كاملة بعنوان (نفيسة) ولا بدّ أن هذا هو اسم الفتاة المعنيّة هنا، والبيت رقم (33) يشير إلى ما يدل على ذلك: فشاقه الكشف عن أغلى (نفائسه).

في عالم السحر مزهواً فزكاك

أما قصيدة الشريف الرضي فهي من ديوانه 2/ 107 بيروت 1380هـ (1961م). والقصيدتان منشورتان في آخر هذا الفصل.

يا خمر	ـ 43 ـ
يا جمر	ـ 43 ـ
يا شمس بولاق	ـ 48 ـ
يا شمس بولاق	ـ 52 ـ
يا ينبوع فتنتها	ـ 52 ـ
يا بسمة	ـ 52 ـ
يا بنت حواء	ـ 79 ـ
يا بنت حواء	ـ 92 ـ
يا قدري العاتي	ـ 99 ـ

وعددها ست وعشرون جملة نداء. ثماني عشرة منها جاءت مركّبة من ياء النداء متلوّة باسم مضاف (منادى) مثل جملة الشريف (يا ظبية البان). وهذا اتفاق تام في التركيب النظمي للجملة. ويقابله تمثّل انفتاحي للطاقة الإشارية لهذه الجملة. فلو فحصنا جملة الشريف لوجدنا أن ما فيها من طاقة مخبوءة قد تمدّدت في إشارات شحاتة وذلك أن إشارة (ظبية) بما تحمله من إمكانات تشمل مجالات متعدّدة منها:

أ ـ مجال عاطفي لحجازي مغترب ـ فظبية من أسماء زمزم (تاج العروس) ولذلك فإنها تتحول عند شحاتة لتخلق لنفسها أمداء وساعة فتصبح: (يا أفقي السامي) وزمزم جزء من الحرم الشريف حيث الكعبة، وهي قبلة المسلم وأفقه السامي. وتصبح كذلك: (يا ذخر ماضيه) وزمزم تمثّل ذلك، لأن شحاتة غادر مكة المكرمة وحلّ في مصر. وهي (يا سرّه المنطوي) خاصة إذا تذكّرنا أن شحاتة رجل كتوم عاش محكماً القيد على سرّ نفسه حتى مات بعيداً عن ظبيته التي ظلّت في أعماقه نبعاً ثراً من الذكريات: (يا نبع أحلامي ـ يا ينبوع فتنتها) وهذا النبع وذلك الينبوع هو (زمزم)، ظبية شحاتة. ودواعي هذا المجال قوية جداً فالقصيدتان حجازيتان بمعنى أن الأولى هي من حجازيات الشريف. أما الثانية فهي لحجازي خالص الحجازية، وإن نأت به الديار شطراً من حياته عن أرض الحجاز.

ب ـ مجال نموذجي:

وأعني بها أن ظبية تحمل صورة من صور نموذج شحاتة النفسي المشروح سابقاً

في الفصلين (2 ـ 3). وذلك لأن فيها من سمات حواء ما قبل التفاحة، وحواء ما بعدها، الكثير.

فمن سمات الظبية أنها ما تزال ثنياً حتى تموت (تاج العروس) أي أنها تعيش في شباب دائم غضة يافعة، وهذه من صفات حواء ما قبل التفاحة. ولكن ظبية أيضاً اسم لامرأة تخرج قبل الدجال، تنذر به المسلمين (تاج ـ ولسان العرب) فكأنها حواء تشير إلى التفاحة حيث الخطر والسقوط، أو النجاة بالعزوف.

والظبية صورة للمرأة أنوثة ومفهوماً. ومن الأدب عن ذلك قولهم: (لأتركنك ترك الظبي ظله) لأنه إذا نفر من محل لم يعد إليه (تاج العروس). وكأنه الفتاة إذا عزفت عن موله لم تكد تنظر إليه أبداً. ومن دعاء العرب قولهم: (به لا بظبي) أي جعل الله ما أصابه لازماً له. وهذا صورة للتولّه بالمحبة حيث لا خلاص للموله إلا الانغماس في الحب.

وهذه الصور تتفجّر عند شحاتة متمدّدة في إشارات متعددة فمن إشارات اليفاعة قوله: يا فجر / يا بدر / يا زهر المنى / يا بسمة / يا فرحة النيل / يا منحة النيل / يا فردوس / يا أعياد. وهذه كلها صور لحواء ما قبل التفاحة، للظبية الثنيّ. ولكن حواء ما بعد التفاحة تقتحم هدوء الشاعر وانسيابه لتضع في روعه إشارات مثل: يا جمر / يا قدري العاتي / يا بنت حواء.

أما سمة النفور والبعد فهي شديدة الحضور في إشارات شحاتة، إذ من الواضح أن فتاته ليست سوى وهم شعري، وذلك لأنها تحظى بصفات البعد السحيق مثل: شمس / بدر / قدر / فردوس / أفق سامٍ. وهذه كلها أمان يهجس بها المرء لكن لا يبلغها.

* * *

والإشارة الثانية في جملة النداء هي المضاف إليه (البان). وهو حلم أبيض عطر الذكرى، يثير مخيّلة كل حجازي. فشجر البان بلين ورقه وطوله، وبياض زهره، يحوّل الصحراء إلى جنة عطرة الظلال ندية النسمات. وفي القصيدة تحولت واحة البان إلى أفق سام / ونيل مبسوط الأبعاد / ونبع / وينبوع / وزهر / وأعياد / وفردوس، وكلها أبعاد تتفتّح على ذكرى (ظبية البان) التي بعثتها (نفيسة) البولاقية (وهذا هو اسم الفتاة) في نفس الراحل الحجازي، فأيقظت المصرية صورة الحجازية وأوقدتها لهباً مشتعلاً في نفس الشاعر الذي ذكر (ذخر ماضيه) فجلب الحجاز بظبائه وبانه، وبسطه على بولاق ونيلها، ومدّ ظبية البان لتصبح ستاً وعشرين ظبية بدلاً من ظبية واحدة.

وكأن شحاتة أحسّ بأن الشريف قد غمط الظبية حقها، فجاء هو ليوفيها ذلك فأغدق فائض حبه وتولّهه لغادة بولاق (ظبية النيل).

وهذا تمدّد تشريحي لجملة الشريف يقترفه الشاعر الجديد مقدّماً بذلك تفسيره لنص سابق تداخل مباشرة مع نصه، واستفاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف، ومن قدرتها على الانفتاح والانشراح، مما ولّد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة، لأن جُمل النداء الست والعشرين الواردة عن شحاتة، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق. وهذه قمة التلاقي الشعري والتداخل النصي.

ب ـ تداخل القوافي:

إن أقوى الإشارات وأقدرها على المداخلة هي إشارات القوافي. وذلك لأن قوافي الشعر العربي مُحكمة البناء الصوتي، وللروي سلطان بالغ في اختيار الكلمة[22]. وإذا تضافر صوت الروي مع الوزن، في تركيب القافية صوتاً وإيقاعاً، فإن فرص المداخلة عندئذ ستكون عالية جداً. وهذا ما حدث بين الشريف الرضي وحمزة شحاتة، حيث اختار شحاتة أربع عشرة قافية من بين ثماني عشرة قافية من الشريف الرضي. والمداخلة هنا لا تقتصر على قصيدة الرضي بل تتعدّاها إلى كل قصيدة كافية الروي، وينتهي بيتها بقافية على وزن (عولن) مثل فاكِ أو (مفعولن) مثل (نعماكِ).

وهذا يدخل إلينا قصيدة ابن زيدون: (ديوانه 41 القاهرة 1965)

مـا لـلـمـدام تـديـرهـا عـيـنـاك فـيـمـيـل فـي سـكـر الـصـبـا عـطـفـاك

وقصيدة أحمد شوقي (زحلة): (الشوقيات 2/ 177 القاهرة 1961)

شـيّـعـت أحـلامـي بـقـلـب بـاك ولـمـحـت من طرق الـمـلاح شـبـاكـي

وغيرهما مما يدخل في هذه الدائرة من شعر تستطيع قصيدة (غادة بولاق) استحضاره في ذهن القارئ لها.

وأقدّم هنا جدولاً بالقوافي التي تماثلت فيها قصيدة شحاتة مع القصائد الثلاث للشريف الرضي وابن زيدون وشوقي.

---

(22) ومن شدة أثر سلطان القوافي على الشاعر يروى أن أبا تمام وضع القوافي أولاً ثم طلب الأبيات لها. راجع بروكلمان: تاريخ الأدب العربي 2/ 113 ترجمة عبد الحليم النجار. القاهرة ـ 1968م ط2 وهذا غلوّ لا نستطيع تقبّله، ولكنه يدلنا على سلطان القافية على الشعر العمودي.

إشارة القافية	رقم البيت في القصيدة (والقافية المكرّرة تُحسب مضاعفة عند الاحصاء وأشير إليها في العمود بعلامة +)			
	شحاتة	الشريف	ابن زيدون	شوقي
عيناك	3	6	1	20
أشراك	4	18		25
ثناياك	6	16		
رياك	7	3		
فاك	13	10	11	18
مرعاك (يرعاك)	15	1		+
الباكي	52 /20	+2	+13	3 (المتباكي)
الحاكي	29	7		11
حياك	37	11		
الشاكي	53	12		
يهواك	58	14		
أسراك (أساراك)	63	15		
إلاك	97	13		50
ذكراك	98	4		10
عطفاك	8		1	
إدراكي	35		15	6
ضحاك	84		36	
خداك	45			17
الذاكي	43			26
فداك (فدّاك)	51			43
مغناك	41			44
شاكي	53			4
أشواك	68			2
أملاك	72			49
نساك	73			9
المجموع	26	15	7	17

نلاحظ في هذا الجدول:

أ ـ لدى شحاتة 26 إشارة (من بين 99) تداخلت مباشرة مع إشارات الشعراء الآخرين.

ب ـ من بين هذه الإشارات يوجد خمس عشرة إشارة جاءت من الشريف الرضي. والأصل فيهن أربع عشرة، وتكرر واحدة منهن (الباكي 20/52 ـ 2). وهذا الرقم سيظهر لنا بأنه رقم عال إذا عرفنا أن عدد قوافي الشريف إجمالاً هي ثماني عشرة قافية. أي أن شحاتة أهمل أربع قواف فقط. وهذه دلالة قوية جداً على حضور قصيدة الشريف الرضي في ذهن شحاتة، وعلى تداخلها مع الشاعر في إبداعه لقصيدته. ويعزز ذلك توافقهما بالوزن (البسيط) وفي الجنس الشعري (الغزل العفيف) وفي نغمة الإيقاع الرقيق. وقد لاحظنا من قبل مداخلات جملة النداء.

جـ ـ مداخلات شحاتة هنا مع ابن زيدون بلغت سبع إشارات، ست منهن أصليّة وتكررت (الباكي). وهذه الإشارات بنسبة 6 إلى 41 وهو عدد قوافي ابن زيدون (بما فيها قافية التصريع في البيت الأول). وهذه نسبة ضعيفة جداً. لا تنهض كمؤشر إلى تداخل بين النصّين، لا سيما وأننا لا نجد في الإشارات الست سوى إشارتين توحّد فيهما ابن زيدون دون غيره من الشعراء المتداخلين مع شحاتة، وهما إشارتا (عطفاك وضحاك).

وهذا يذيب فكرة المداخلة هنا. ويجعلنا نشك بحضور النص في ذهن الشاعر عند إبداعه. وهذا الحضور جاء فقط في ذهن القارئ لتداعي التشابه الصوتي بين الإشارات. على أن اختلاف الوزن بين القصيدتين يزيد في تقليل الاحتمالات. وإن كان الجنس الشعري يرجّحه لكن دلائله البرهانية ضعيفة.

د ـ أما مع شوقي فإننا نجد سبع عشرة إشارة متداخلة تداخلاً مباشراً. تسع منهن مصدرها شوقيّ صرف، والباقي مزدوجة التداخل مع الشريف باستثناء (إدراكي) التي ازدوجت مع ابن زيدون. ونحن نشك بحضور ابن زيدون، مما يجعلنا ننسب هذه الإشارة إلى شوقي فيكون منه عشر إشارات مباشرة التداخل + سبع مزدوجة.

وعدد قوافي شوقي 52 قافية (مع قافية التصريع) وهذا يجعل شوقي تالياً للشريف وليس سابقاً عليه. فالمداخلات من شوقي تبدو ـ ظاهرياً فقط ـ أنها أكبر من مداخلات الشريف، ولكننا إذا نسبنا (17) إلى (52) وجدنا الغائب من قوافي شوقي يبلغ خمساً وثلاثين قافية وهذا يدل على أن حضور قصيدة شوقي لم يكن تاماً عند إبداع الشاعر.

ولو كان تاماً أو قوياً لوجدنا أكثر من هذا الرقم خاصة وأن في قوافي شوقي عدداً وافراً على وزن (عولن) و(مفعولن) مما هو قابل للورود في قصيدة شحاتة ولكنه لم يرد. وقد رأينا أن قوافي الشريف دخلت إلى شحاتة كلها ما عدا أربعاً ظلَّت خارج المداخلة.

إذاً لقصيدة شوقي حضور في قصيدة شحاتة، ولكنه حضور ثانوي يتلو الشريف الرضي، ويأتي بعده بدرجات كما يتبيّن من إشارات القوافي.

على أن لدى شوقي جملة نداء ذات تركيب مطابق لجملة النداء الشريفية الشحاتية، فهي من ياء نداء بعدها منادى مؤنث مضاف، في قوله:

يا جارة الوادي طربت وعادني   ما يشبه الأحلام من ذكراك

ولكن هذه الجملة تحتلّ مركزاً ثانوياً في المداخلة، لأنها مسبوقة تاريخياً بجملة الشريف، وعاطفياً بحجازية جملة الشريف. ثم إن نداء شوقي جاء متأخراً في القصيدة (في البيت العاشر). ولكنه مع هذا تداخل في قصيدة شحاتة فتحوّل الوادي إلى النيل وجاءت جملته:

يا جارة النيل ما فاضت شواطئه   سكراً وعربد إلا من حمياك

وبذا تنجح المداخلة في الإفلات من حاجز اختلاف الوزن وتسهم بقدر في التمدّد إلى نص جديد.

وبقي الآن أن نتساءل عن مصير الإشارات الأربع المحجوبة من قصيدة الشريف. فلِمَ لم ترد هذه القوافي عند شحاتة؟! وهذا سؤال مشروع في الدراسة البنيوية، لأن النهج البنيوي يقوم على أسس منها مبدأ (الاختيار)، فالكاتب يختار إشاراته من سلّم المخزون اللغوي، وتمييز الإشارة المختارة يتم بفحص سلّمها، فإذا عرفنا خيارات الكاتب عرفنا من خلالها قيمة المختار منها. أما العناصر التي استُبعدت فلها دلالة كبيرة على عملية الاختيار، (والفحص الاستبدالي) يعطي دائماً نتائج بالغة الدلالة. وهذا المفهوم يحتّم علينا أن نتساءل: لماذا ابتعدت القوافي الأربع الشريفية عن قصيدة شحاتة؟ وهي لا ريب كانت حاضرة لديه. فقد رأينا من الدلائل الصوتية ما يؤكد هذا الزعم في نفوسنا.

وهذه القوافي هي: مرماك / قتلاك / أحلاك / مطاياك. ومواقع ورودها عند الشريف هي:

5 ـ سهم أصاب وراميه بذي سلم   من بالعراق لقد أبعدت مرماك
8 ـ كأن طرفك يوم الجزع يخبرنا   بما طوى عنك من أسماء قتلاك
9 ـ أنت النعيم لقلبي والعذاب له   فما أمرك في قلبي وأحلاك
17 ـ وحبذا وقفة والركب مغتفل   على ثرى وخدت فيه مطاياك

لو نظرنا للإشارة الأولى (مرماك) لوجدناها في سياق هو محور لسباق فني بين الشريف الرضي وامرئ القيس في قوله: (ديوانه 161 القاهرة 1959)

تنورتها من أذرعات وأهلها   بيثرب أدنى دارها نظر عال

فلامرئ القيس كانت الرؤية وارتحالها عبر السهول والوهاد كي تجلب له صورة محبوبته، أما الشريف فقد حرّك سهم العين من الحجاز إلى العراق ليصيب قلب الشاعر ويغرس فيه حباً نابضاً. وهذه صورة شعرية رائعة في تعبيرها عن زمنها، وقد احتلّت أمكنتها من نفوس جمهور الشعر بحيث لا تقبل النفوس اللعب بها أو تكرارها. وشحاتة يدرك ذلك بذوقه وحسّه الأدبي المرهف ولن يُقدم على اجترار هذه الصورة، أو العبث بها، فتركها دون تكدير. وخيراً فعل.

وما أقرب البيت الثاني وإشارته (قتلاك) من هذا القول أيضاً. لا سيما وأنه معنى تردّد على حناجر الطرب الحجازي. وتناولته شاعرية الأخطل الصغير وأنغام محمد عبد الوهاب، فلم تدع فيه مراداً لراغب. ومنه: (الصبا والجمال).

قتل الورد نفسه حسداً منك   وألقى دماه في وجنتيك
والفراشات ملّت الزهر لما   حدثتها الأنسام عن شفتيك

من قصيدة «الصبا والجمال» لبشارة الخوري شعر الأخطل الصغير (بيروت 1961) أما إشارة (أحلاك) فإنها أكثر الإشارات حظاً لدى شحاتة، إذ إن قصيدته كلها تمدّ لهذه الإشارة، ولا يكفي إيرادها وحدها، فتحولت إلى تسع وتسعين بيتاً كلها تتحرك بطاقة (أحلاك)، وشحاتة يردّدها لغادة بولاق هائماً بها، ومستطاراً بجمالها الباهر.

ونأتي أخيراً إلى (مطاياك) التي وقف عصر الشاعر دون ولوجها في قصيدته، فلم يشأ الشاعر أن يقسرها على زمنه وعلى شعره، ورضي من الغنيمة بالإياب.

وليس هذا فقط هو ما يرفضه الشاعر فغير هذه هناك إشارات مثل الرحال / سهم / الريم / السرب / الغمام / الشيب والشباب / الأسر / الرسائل والغريم.

وهي جميعها صور سيطرت على قصيدة الشريف الرضي، لكنها لم تجد لنفسها طريقاً إلى شحاتة. وبذا ينتقل الشاعر من موقف (الاختيار) إلى موقف (التنافس) في سداسية بلوم السالفة.

ج ـ علاقة التشريح بين القصيدتين:

تقوم هذه العلاقة على (الأخذ والعطاء) فقصيدة شحاتة تأخذ من قصيدة الشريف، وهذا شيء نسلّم به دائماً، ولكننا نغفل عن شيء مهم جداً، وهو أن القصيدة (المتأخرة) تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها. وهذه هي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص. إننا نستكشف قصيدة الشريف الرضي من خلال قراءتنا لقصيدة شحاتة. فشحاتة إذاً سبب في استحضار الشريف الرضي، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها لأنها تهب قصيدة (يا ظبية البان) حياة جديدة يبعثها من النسيان. وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها. فهي امتداد لها وتطوّر لإشاراتها. وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطوّرية متشابكة وبنّاءة. فإحداهما تقوم كخلفيّة للأخرى، وهذه تقوم (كأمامية) لتلك. فتتداخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحّد بينهما، ويجلب معه قصائد أُخر مثل ما حدث لنا في اجتلاب قصيدتي ابن زيدون وشوقي. وهذا هو تداخل النصوص، فهو حقيقة مختفية وراء كل نص، ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته. وقد يرى أحد القراء مئات النصوص في بطن نص واحد، بينما قد لا يرى شيئاً من ذلك قارئ آخر، ربما لأنه لا يملك القدر نفسه من الحس الشعري المدرّب، أو الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص. وليس ضرورياً أن تكون المداخلة واضحة ومباشرة، كما هي في نصّنا هذا، ولكنها قائمة بكل تأكيد مهما خفيت وجل أثرها. ولم يعد من المقبول أن ندعوها سرقة، لأنها حقيقة فنية لا مشاحة فيها ولا غضاضة. فنحن جميعاً كُتّاباً وقُرّاء في سبيل كتابة (النص الكامل) الذي هو كل النصوص. وهذه عملية تذوّقية لا غير، ونحن نطمح إليها دون أن نبلغها وسنظل نُبدع ونجدّد ما دمنا نسعى وراءها. فإن دخلنا الغرور يوماً وأحسسنا بأننا بلغناها فتلك نهاية زمن الإبداع. وبداية عصر الركود والانحطاط، حتى يبعث الله رجالاً فيهم من الذكاء والشجاعة ما يمكّنهم من إعادة تقمّص سالفيهم المبدعين، فيدخلون معهم في سداسية (لوحة التلقّي) لينشأ بهم أدب تتداخل نصوصه وتتشابك في سبيل (النص التام) الذي لا يتحقق أبداً. ولكن غاية وجوده هو دفع عجلة العطاء المطلق.

ولذا فإن كل نص جديد يأخذ من سالفه، ويضيف إليه وسأحاول هنا تلمّس هذه الجوانب بين شحاتة والشريف في وقفات تتحرك حسب مسار قصيدة (غادة بولاق).

أ ـ تبدأ القصيدة بالبيت:

ألهمت والحب وحي يوم لقياك رسالة الحسن فاضت من محياك

وهذا بيت (مصرع). وهو نهج تقليدي سارت عليه معظم قصائد الشعر العربي العمودي. ولكن قصيدة الشريف الرضي جاءت غير مصرعة:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك

وهي قصيدة عمودية من أبرز قصائد هذا الشعر. وكأن شحاتة أحس بهذا الانحراف فيها فعدّله بتصريع قصيدته هو.

ثم إن الشريف دخل إلى قصيدته مباشراً في نداء ظبية، مؤسّساً بذلك علاقة مباشرة بينه وبينها. لكن شحاتة لا يشعر بوجاهة هذا النهج، وهو يؤثر الدخول في حلم شاعري سابح يؤسّس فيه فضاء نفسياً وجمالياً لقصيدته ولمحبوبته. فيضع لذلك مقطعاً طويلاً من عشرة أبيات، قبل أن يبدأ في مناداة صاحبته (انظر الأبيات من 1 ـ 10).

ب ـ جاءت جملة النداء عند الشريف في مطلع البيت، وهذا نهج طرقه شعراء العربية منذ عهد مبكر مثل عنترة في قوله:

يا دار عبلة بالجواء تكلمي وعمّي صباحاً دار عبلة واسلمي

وقول بشار:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

ومثل ذلك كان نداء شوقي السالف. وهذا كثير في الشعر العربي وكأنه صار (تقليداً) في الدخول الشعري. ولكن المرء وهو يقرأ يحس أن الشاعر يستنفذ بهذه الطريقة طاقة انتباهية عالية يندر أن يستمر في المحافظة عليها بعد تطوّر البيت إلى إشارات فنية أخرى، وبعد تداخله مع الأبيات التالية له. ولعل هذا ما أوجد فنّيات مختلفة في استخدام النداء، كنقلة إلى وسط البيت مثل قول الفرزدق:

أولئك آبائي فجئني بمثلهم إذا جمعتنا يا جرير المجامع

وقول الشاعر:

سلام الله يا مطر عليها ... وليس عليك يا مطر السلام

حيث نجد النداء ينهض بالبيت من وسطه، ويؤسس بذلك تنبيهاً فنياً يتأزّم على حدّ النهاية، مما يرفع الطاقة الإيقاعية للبيت ويُعلي من حماس الملقي والمتلقّي.

ويبدو أن شحاتة أدرك هذا عندما نوّع فئات ندائه. فجاء بعضها في وسط الأبيات مثل:

(2) من أين يا أفقي السامي طلعت بها ... حقيقة ما اجتلاها النور لولاك

(26) يا فرحة النيل يا أعياد شاطئه ... يا زهر واديه يا فردوسه الزاكي

(39) يا أنت يا نبع أحلامي وملهمتي ... سر الجمال تجلّى في مزاياك

(99) ما كنت يا قدري العاتي سوى امرأة ... ممن مررن بقلبي لو توقاك

وهذه حركة فيها تقوية لإيقاع القصيدة وبعث لحيويّة هذا الإيقاع، وهي حيويّة كان من الممكن أن تهدّدها (نمطية) النداء المتتابع على وتر ثابت. كما أن فيها إضافة على فئيات قصيدة الشريف من حيث اقتصار الأخيرة على النداء المطلعي.

جـ ـ تمر أبيات الشريف رخية سهلة، منطلقة في معظمها على نغمة خطابية ثابتة الإيقاع من حيث تركيبها اللغوي. وتعتمد على جُمل مسطّحة. ما عدا حالات يسيرة نجد فيها أن الشاعر استخدم أسلوب (الاستثناء) في الأبيات 2/ 10/ 13/ ويلحق بها (14/ 18). وأسلوب (التعجّب) في البيتين 6/ 9 ومن الممكن إلحاق البيتين (16/ 17) أيضاً. أما قصيدة شحاتة فإنها تأخذ بأسباب التمدّد والانفتاح الفنّي، فهي تطلق أمداء الجُمل ببعث الحركة فيها وتوسيع مجالها باستخدام أساليب اللغة ذات التركيب الدائري مثل تكثيف (الاستثناء) في الأبيات (11 ـ 16) والاستفهام 17/ 25/ 68/ 71/ 85/ 91 والاعتماد على التكرار كما في الأبيات 26/ 43/ 53. ومنه اعتماد بعض الأبيات على التجاوب الصوتي (الانعكاسي) بين القافية وسوابقها من إشارات البيت مثل:

(22) فضمك النيل في رفق فهمت به ... حباً ووثقت نجواه بنجواك

(29) جمعتما السحر أسباباً فأيكما ... في هول قدرته المحكي والحاكي

(30) كانت ضحاياه في الماضي عرائسه ... فهالني أن أراه من ضحاياك

(83) فقد حملت غليل الوجد مرتقباً ... نعماك وداً فلم أظفر بنعماك

وفي ذلك كله تكثيف للطاقة الصوتية في القصيدة يقوّي إيقاعها وينوّعه، وكانت

القصيدة بحاجة إلى هذا التنويع لأنها طالت كثيراً وتجاوزت حدود قصيدة الشريف. وهذا الامتداد من 18 إلى 99 أحوج إلى تمدّد في فئيات الإيقاع تضمن بقاءه حيّاً نابضاً كي يظل القارئ متنبّهاً إلى حركة إشارات القصيدة وتطوّرها.

د ـ تتداخل قصيدة شحاتة مع نصوص أخرى، غير نص الشريف. ومن ذلك البيت رقم (80):

يا بنت حواء هل بالدنّ باقية   تغني فيشربها من ليس ينساك

وهو مداخلة لبيت المتنبي:

أبا المسك هل في الكأس شيء أناله   فإني أغني منذ حين وتشرب

وتداخل القصيدة تداخلاً رائعاً مع أبيات لشوقي في مناجاته لزحلة هي:

قسماً لو انتمت الجداول والربا   لتهلل الفردوس ثم نماك

مرآك مرآه وعينك عينه   لم يا زحيلة لا يكون أباك

تلك الكروم بقية من بابل   هيهات نسي البابلي جناك

وهذه صورة باهرة تتمدّد عند شحاتة إلى ما هو أبهر وأبهى في قوله عن محبوبته: (17 ـ 25).

يا منحة النيل يا أحلى روائعه   هل أنت من سحره أم قد تبناك

وهل ترعرعت طفلاً في معابده   أم كاهن في ربى سيناء رباك

أم كنت لؤلؤة في يمّه سحرت   فضاحك اليم مخلوقاً وأنشاك

أم أنت حورية ضاقت بموطنها   فهاجرته صنيع المضحك الباكي

أم أنت روح ملاك حلّ في امرأة   فخافك الملأ الأعلى فأقصاك

فضمّك النيل في رفق فهمت به   حباً ووثقت نجواه بنجواك

أم أنت أسطورة قامت بفكرته   تحولت غادة لما تمناك

أم أنت من كرم باخوس معتقة   قد انتفضت حياة حين صفاك

بل أنت من كل هذا جوهر عجب   قضى فقدرك الباري وسوّاك

وبذا يقف نص شحاتة كفاتحة لمداخلات متعدّدة تأتي من مداخل متباينة لتتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها، فألف بينها جميعاً نص واحد، هو قصيدة (غادة بولاق) التي صارت تمدّداً لقصيدة (يا ظبية البان) وواسطة لمداخلات مع نصوص أخر سواها.

وهذه إضافة للقصيدة الأولى وإحياء لها، وإعادة لإنشائها من جديد في ذهن المتلقي، وهذا هو (إعادة لرؤية) أي إبداع النص من بين آلاف النصوص، وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالاً لنصوص أخرى جديدة كي تنبثق من قلب هذا النص، ليبقى الأدب دائماً حيّاً نابضاً بالحياة والتجدّد، ولا يركن إلى سبات يُميته ويُجمّده.

قصيدة الشريف الرضي: (ديوانه 2/ 107 بيروت 1961م)

ما أمرّك وما أحلاك

1 ـ يا ظبية البان ترعى في خمائله،	ليهنك اليوم أن القلب مرعاك
2 ـ الماء عندك مبذول لشاربه،	وليس يرويك إلا مدمعي الباكي
3 ـ هبت لنا من رياح الغور رائحة	بعد الرقاد عرفناها برياك
4 ـ ثم انثنينا، إذا ما هزنا طرب	على الرحال، تعلّلنا بذكراك
5 ـ سهم أصاب وراميه بذي سلم	من بالعراق، لقد أبعدت مرماك
6 ـ وعد لعينيك عندي ما وفيت به،	يا قرب ما كذبت عيني عيناك
7 ـ حكت لحاظك ما في الريم من ملح	يوم اللقاء فكان الفضل للحاكي
8 ـ كأن طرفك يوم الجزع يخبرنا	بما طوى عنك من أسماء قتلاك
9 ـ أنت النعيم لقلبي والعذاب له،	فما أمرّك في قلبي وأحلاك
10 ـ عندي رسائل شوق لست أذكرها	لولا الرقيب لقد بلغتها فاك
11 ـ سقى مني وليالي الخيف ما شربت	من الغمام وحيّاها وحيّاك
12 ـ إذ يلتقي كل ذي دين وماطله،	منا، ويجتمع المشكو والشاكي
13 ـ لما غدا السرب يعطو بين أرحلنا،	ما كان فيه غريم القلب إلاك
14 ـ هامت بك العين لم تتبع سواك هوى،	من علّم البين أن القلب يهواك
15 ـ حتى دنا السرب، ما أحييت من كمد	قتلى هواك، ولا فاديت أسراك
16 ـ يا حبّذا نفحة مرت بفيك لنا،	ونطفة غمست فيها ثناياك
17 ـ وحبّذا وقفة، والركب مغتفل	على ثرى وخدت فيه مطاياك
18 ـ لو كانت اللمة السوداء من عددي	يوم الغميم، لما أفلت أشراك

غادة بولاق

(نشرت في كتاب خاص. القاهرة 1402هـ).

1 ـ ألهمتِ والحب وحي يوم لقياك ... رسالة الحسن فاضت في محياكِ

2 ـ من أين يا أفقي السامي طلعت بها ... حقيقة، ما اجتلاها النور، لولاك

3 ـ كانت بنفسي ـ وقد طال المدى ـ حلما ... فصوّرته لعيني اليوم، عيناك

4 ـ لم أشهد الحسن يبدو قبل مولدها ... إلا صناعة أصباغ، وأشراك

5 ـ حتى برزت به، في ظل معجزة ... يضاعف الصدق معناها، بمعناك

6 ـ رؤى سماوية الآفاق، رنحها ... شذى الطلى يتندى من ثناياك

7 ـ ونفحة من عبير الغيب ترسلها ... للحالمين بسر الغيب، رياك

8 ـ ونغمة من أغاني الخلد وقعها ... لمهجتي طرفك الساجي وعطفاك

9 ـ سما الخيال بها، نشوان، منطلقاً ... من أسر دنياه مشغوفاً بدنياك

10 ـ دنيا الهوى، والمنى، تروي مفاتنها ... روافد الطُهر شعراً من سجاياك

11 ـ يا جارة النيل ما فاضت شواطئه ... سكراً وعربد، إلا من حمياك

12 ـ ولا استهل شراع فوق صفحته ... مغالباً وجده، إلا ليلقاك

13 ـ ولا سرت عبر مجراه، نسائمه ... إلا لتلثم ـ في صمت الدجى ـ فاك

14 ـ ولا تنفس فجر، في خمائله ... إلا ليملأ عينيه بمرآك

15 ـ والبدر ما زهدت عيناه في سنة ... وجاب آفاقه، إلا ليرعاك

16 ـ وما شدت بذري أيك بلابله ... إلا لتنعم بالتغريد أذناك

17 ـ يا منحة النيل، يا أحلى روائعه ... هل أنت من سحره؟ أم قد تبناك؟

18 ـ وهل ترعرعت طفلاً في معابده ... أم كاهن في ربى سيناء رباك؟

19 ـ أم كنت لؤلؤة في يمه سُحرت ... فضاحك اليم مخلوقاً وأنشاك؟

20 ـ أم أنت حورية ضاقت بموطنها ... فهاجرته صنيع المضنك الباكي؟

21 ـ أم أنت روح ملاك، حل في امرأة ... فخافك الملأ الأعلى، فأقصاك؟

22 ـ فضمك النيل ـ في رفق ـ فهمت به ... حباً، ووثقت نجواه، بنجواك؟

23 ـ أم أنت أسطورة قامت بفكرته ... تحولت غادة، لما تمناك؟

24 ـ أم أنت من كرم باخوس معتقة ... قد انتفضت حياة، حين صفاك؟

25 ـ بل أنت من كل هذا جوهر عجب   قضى، فقدرك الباري، وسواك

26 ـ يا فرحة النيل، يا أعياد شاطئه   يا زهر واديه، يا فردوسه الزاكي

27 ـ يا ذخر ماضيه، من فن وعاطفة   قيدته بهما، لما تصباك

28 ـ فأنت رهن حماه فتنة وهوى   لكنه بهواه رهن يمناك

29 ـ جمعتما السحر ـ أسباباً ـ فأيكما   في هول قدرته المحكي والحاكي؟!

30 ـ كانت ضحاياه في الماضي عرائسه   فهالني أن أراه من ضحاياك

31 ـ يا سره المنطوي، في صمت عزلته   هل ضاق فيك بما عاني، فأفشاك؟

32 ـ عاطيته بصباك الغض، مترعة   له كؤوس الهوى ـ صفوا ـ وعاطاك

33 ـ فشاقه الكشف عن أغلى (نفائسه)   في عالم السحر ـ مزهواً ـ فزكاك

34 ـ أسكرته، فاستجابت أريحيته..   فكنت منته للفن أسداك

35 ـ وطالما وهب السكران مبتدراً   أسمى ذخائره، في غير إدراك

36 ـ يا (بنت آمون) هات السحر معتصراً   من كرم حسنك، يذهل من تحداك

37 ـ سحراً بعثت به قلبي الذي سكنت..   أنباضه، فاستوى حياً، وحياك

38 ـ فالسحر قبلك، قد غاضت موارده   حتى تكشف عن نبعيه جفناك

39 ـ يا أنت، يا نبع أحلامي وملهمتي   سر الجمال، تجلى، في مزاياك

40 ـ يا هاتفاً من ضمير الغيب أشرق في   قلبي بدعوته شمساً، فلباك

41 ـ ما النيل، ما غيده؟ ما الشط مزدهياً   بهن؟ ـ إلا إطار حول مفتناك

42 ـ لو يسأل الدهر عن فتانة بلغت   حد الكمال ـ لما استثنى ـ وسماك

43 ـ يا فجر، يا بدر، يا زهر المنى ابتسمت   يا خمر، يا جمر، في إحساسي الذاكي

44 ـ ما كنت قبلك إلا صادحاً صمتت   به الهموم، فلما لحت غناك

45 ـ أريته الشعر لحظاً رائعاً، وفماً   سقاهما، من معين السحر خداك

46 ـ ومسرحاً، من ملاهي الحور، راعشة   أضواؤه يتبارى فيه نهداك

47 ـ ففاض بالشعر، إن يبدع به صوراً   فإنما هو بالتعبير حاكاك

48 ـ يا (شمس بولاق) ما أحناك مطفئة   غليل عاطفتي الحرى، وأنداك

49 ـ أنرت ليل حياتي، وأطلعت على   قلب تفجر نوراً، مذ تلقاك

50 ـ فإن وهبتك روحي كنت واهبتي   سعادتي، فهما من فيض جدواك

51 ـ وحسب صنعك إجلالاً لروعته . . — أن لا يشيبك من بالروح فداك
52 ـ يا (شمس بولاق)، يا ينبوع فتنتها — يا بسمة أشرقت، في مقلة الباكي
53 ـ عجبت فيك ـ وأسباب الهوى ـ قدر — لا يحتمى أعزل منه، ولا شاكي . .
54 ـ الحب قلبان، في مسراهما التقيا . . — فكيف ألزمني قيدي، وخلاك؟
55 ـ وفيم أنفذ في قلبي إرادته . . — وقادني لمصيري، إذ تحاماك؟
56 ـ لم يعطني منك إلا الحسن همت به — حتى استردك ـ غيرانا ـ وحاباك
57 ـ وأين قلبك؟ لم أسمع لخفقته — صدى، ألم يغنه أني معناك؟
58 ـ وأين عطفك من عان غدرت به؟ — تالله ما اختار أن يشقى فيهواك
59 ـ وإنما كان منساقاً لغايته . . — رمى به القدر الساري، فوافاك
60 ـ فضل في تيهك المرهوب، معتسفاً — لم ينجه منك إحجام، وأنجاك
61 ـ ساقيته النظرة الأولى وعود مني — ضاءت ببسمتك النشوى، وساقاك
62 ـ فكنت كأس الطلى، تغتال شاربها — وما أرى أن عقباها كعقباك
63 ـ فأنت أعنف منها وطأة بحجى — وأنت أقسى خماراً . . في أساراك
64 ـ وأنت أروى، وأدوى، للذي لعبت — به مراشفك الظمأى . . فوالاك
65 ـ لمن هواك؟ لمن نجواك؟ ظامئة — لمن حنينك يمشي في حناياك؟
66 ـ أثمّ قلبٌ سوى قلبي المعذب في — هواك، أغريته حباً، وأغراك؟
67 ـ فإن في وجهك الضاحي ظلال هوى — مخضوبة بالأسى المطوى، يغشاك
68 ـ هل أنت عاشقة ضاقت بغايتها — حيرانة بين أزهار وأشواك؟
69 ـ أم أنت مهجورة أضناك ذو صلف — أسعدته، فارتضى أخرى وأشقاك؟
70 ـ أم أنت عابثة تلهو بطالبها — وما أنا غير مفتون بمرآك؟
71 ـ أم أنت بالمُثل العليا مولهة — رأيت واقعها زيفاً فأساك؟
72 ـ فإنها قصة الأحياء من قدم — تمثلت في شياطين، وأملاك
73 ـ وإنه واقع الدنيا وسيرتها — تحبرا بين فجار . . ونساك
74 ـ والشر قانونها في كل معترك — وربما اخترته ثأراً فأضراك
75 ـ فإن فيك ـ على ما فيك ـ من دعة — ضراوة الفتك لم يستره برداك
76 ـ بوحي، ولا تكتمي السر الدفين فقد — وشى به لحظك الآسي، لمضناك

77 ـ فقد تعثر مفجوعاً بمطلبه ... في من يحب، وبلواه، كبلواك
78 ـ بيني وبينك عهد ـ ما حفلت به ـ ... يا لي من الحب أشجاني وأشجاك
79 ـ وقد يؤلف بين اثنين حزنهما ... وربما باح محزون، فواساك
80 ـ يا بنت حواء هل بالدن باقية ... تغني، فيشربها، من ليس ينساك؟
81 ـ من لي بليلك في المصطاف سامرة ... والبدر والبحر فيه، من نداماك
82 ـ وأنت أفتن ما فيه، وأبعثه ... للوجد، في كل ذي حس تملاك
83 ـ فقد حملت عليك الوجد مرتقباً ... نعماك وداً، فلم أظفر بنعماك
84 ـ أظمأتني وصرفت الكأس ظالمة ... عني، بثغر على الحالين ضحاك
85 ـ أكلما ساء ظني فيك، واندلعت ... نار الشكوك بقلبي، في نواياك
86 ـ بدا بعينيك ـ في ظل الأسى ـ قبس ... من الحنان، فأرجوه، وأخشاك
87 ـ وأي حاليك أرجو، والطريق دجى ... غشاهما بظلام اليأس، حالاك
88 ـ شرقت فيك بدمعي، وانطويت على ... نزف الجراح بقلبي، وهو مأواك
89 ـ أنى اتجهت بعيني لم أجد فرحاً ... لي في هواك، ولا سلوى، فرحماك
90 ـ ألا أراك؟ ألا أصغي إليك؟ ألا ... أسوغ فيك علالاتي لألقاك
91 ـ لم يلهني عنك، ما في مصر من أرب ... فمن نأى بك عن حبي، وألهاك؟
92 ـ يا بنت حواء إن أبعدت غادرة ... وافى الخيال ـ على بعد ـ فأدناك
93 ـ وما الخيال بمغن عنك نائية ... لكنها نفثة المحرور ناداك
94 ـ طامنت من كبريائي فيك، فاحتكمي ... فالحب أرخص من قدري، وأغلاك
95 ـ أنت الحياة بلونيها محببة.. ... فما أرقك في نفسي.. وأقساك
96 ـ فليت لي منك بالدنيا، وما وسعت ... يوماً ـ يجود به للوصل مسراك
97 ـ يوماً هو العمر، والآمال، ليس به ... إلا الكؤوس، وأشعاري، وإلاك
98 ـ إني بما شئت بي يا فتنتي، أمل ... في ظل مأساته.. يحيا لذكراك
99 ـ ما كنت يا قدري العاتي، سوى امرأة ... ممن مررن بقلبي، لو توقاك

* * *

مراجع الدراسة(*)

أ ـ باللغة العربية:

1 ـ ابن جني/ أبو الفتح عثمان: الخصائص. تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي. بيروت 1952م.

2 ـ ابن زيدون/أحمد بن عبد الله: الديوان. تحقيق محمد سيد كيلاني. مكتبة مصطفى البابي الحلبي. القاهرة 1965م.

3 ـ ابن سينا/ الحسين بن عبد الله: الشعر (رقم 9 من المنطق من كتاب الشفاء) تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي. الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة 1966م.

4 ـ ابن فارس / أبو الحسين أحمد: الصاحبي: تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية 1977م.

5 ـ ابن قتيبة / عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء. تحقيق دي خوي، بريل. لايدن 1904م.

6 ـ ابن ماجه: سنن ابن ماجه. تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة 1952م.

7 ـ أبو تمام / ديوان أبي تمام: شرح الصولي. تحقيق د. خلف نعمان. وزارة الثقافة والفنون. العراق 1978م.

8 ـ أبو حيان التوحيدي: كتاب الإمتاع والمؤانسة. تصحيح أحمد أمين وأحمد الزين. المكتبة العصرية بيروت 1953م.

(*) تم توثيق الدوريات والمجلات في الهوامش الخاصة بها في مواطنها من الكتاب.

9 ـ **أبو ديب / كمال**: جدلية الخفاء والتجلي. بيروت 1979م.

10 ـ **الباقلاني / أبو بكر محمد بن الطيب**: إعجاز القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف القاهرة 977م (ط4).

11 ـ **البخاري / الإمام أبو عبد الله محمد**: صحيح البخاري. دار الفكر. (بلا تاريخ).

12 ـ **الترمذي**: سنن الترمذي. البابي الحلبي، مصر 1975م.

13 ـ **ثعلب / الإمام أبو العباس**: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى. الدار القومية للطباعة والنشر. القاهرة 1964م.

14 ـ **الجاحظ**: الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1938م.

15 ـ **الجرجاني / الإمام عبد القاهر**: دلائل الإعجاز (في علم المعاني). تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت 1978م.

16 ـ **الحاكم**: المستدرك، مكتب المطبوعات الإسلامية. حلب ولبنان (بلا تاريخ).

17 ـ **حسان / تمام**: اللغة العربية معناها ومبناها. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1973م.

18 ـ **حسن / عباس**: النحو الوافي. دار المعارف. مصر 1960م.

19 ـ **الحصري القيرواني**: زهر الآداب. شرح د. زكي مبارك. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة 1953م.

20 ـ **خفاجي / محمد عبد المنعم**: الشعر والتجديد. رابطة الأدب الحديث. القاهرة 1957م.

21 ـ **خليل حاوي (وآخرون)**: موسوعة الشعر العربي جـ1. شركة خياط. بيروت 1974م.

22 ـ **دمياطي / محمد**: رحلة إلى الأعماق. (بلا ناشر ولا تاريخ نشر؟).

23 ـ **الساسي / عبد السلام**: الشعراء الثلاثة في الحجاز، مكة المكرمة 1368هـ.

24 ـ **نفسه**: الموسوعة الأدبية، جـ 2، مكة المكرمة 1395هـ.

25 ـ **نفسه**: شعراء الحجاز في العصر الحديث. نادي الطائف الأدبي. الطائف 1402هـ.

26 ـ **سويف / مصطفى**: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. دار المعارف. القاهرة 1981م.

27 ـ **شحاتة / حمزة**: شجون لا تنتهي. مطبوعات دار الشعب، القاهرة 1975م.

28 ـ **نفسه**: حمار حمزة شحاتة. دار المريخ. الرياض 1977م.

29 ـ **نفسه**: إلى ابنتي شيرين. تهامة. جدة 1400هـ (1980م).

30 ـ **نفسه**: رفات عقل. جمعه عبد الحميد مشخص. تهامة. جدة 1400هـ (1980م).

31 ـ **نفسه**: الرجولة عماد الخلق الفاضل. تهامة. جدة 1401هـ (1981م).

32 ـ **الصولي / أبو بكر**: أخبار أبي تمام. تحقيق خليل عساكر (وآخرين). المكتب التجاري للطباعة والنشر. بيروت (بلا تاريخ).

33 ـ **ضياء / عزيز**: حمزة شحاتة قمة عرفت ولم تكتشف. المكتبة الصغيرة. الرياض 1397هـ (1977م).

34 ـ **العاني / سلمان**: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ترجمة الدكتور ياسر الملاح. النادي الأدبي. جدة 1983م.

35 ـ **العسكري / أبو هلال**: كتاب الصناعتين. تحقيق علي البجاوي وأبي الفضل إبراهيم. دار إحياء الكتب العربية. القاهرة 1952م.

36 ـ **العقاد / عباس محمود**: فصول من النقد. جمعها محمد خليفة التونسي. مكتبة الخانجي. مصر (بلا تاريخ).

37 ـ **عيسى / حسن أحمد**: الإبداع في الفن والعلم. عالم المعرفة. الكويت 1979م.

38 ـ **الغزالي / أبو حامد**: منطق تهافت الفلاسفة المسمّى معيار العلم. تحقيق سليمان دنيا. دار المعارف القاهرة 1961م.

39 ـ **فضل / صلاح**: نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية 1980م.

40 ـ **الفارابي / أبو نصر محمد**: جوامع الشعر ـ رسالة ملحقة بكتاب أرسطو في الشعر لابن رشد. تحقيق محمد سليم سالم. المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية. القاهرة 1971م.

41 ـ **القرطاجني / حازم**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية. تونس 1966م.

42 ـ **كابانس / جان لوي**: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية. ترجمة فهد عكام. دار الفكر. دمشق 1982م.

43 ـ كولريدج: النظرية الرومانتيكية في الشعر (سيرة ذاتية لكولريدج) ترجمها الدكتور عبد الحكيم حسان. دار المعارف، مصر 1971م.

44 ـ المبرد / أبو العباس: الكامل. تحقيق د. زكي مبارك. مطبعة مصطفى البابي الحلبي. مصر 1936م.

45 ـ المرزباني / محمد بن عمران: الموشح. تحقيق محب الدين الخطيب. المطبعة السلفية. القاهرة 1985م

46 ـ المسدي / عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل السني في نقد الأدب). الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس 1977م.

47 ـ نفسه: النقد والحداثة. دار الطليعة. بيروت 1983م.

48 ـ مصلوح / سعد: الأسلوب (دارسة لغوية إحصائية). دار البحوث العلمية. الكويت 1980م.

49 ـ مغربي / محمد علي: أعلام الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة. تهامة. جدة 1401هـ (1981م).

50 ـ نفسه: ملامح الحياة الاجتماعية في الحجاز في القرن الرابع عشر للهجرة. تهامة. جدة 1402هـ (1982م).

51 ـ مونان / جورج: مفاتيح الألسنية. تعريب الطيب البكوش. منشورات الجديد. تونس 1981م.

52 ـ ونسنك / أ.ي: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي. مكتبة بريل. ليدن، هولندا 1936م.

ب ــ المراجع الأجنبية:

1 - **Abrams, M.H:** The Mirror and the Lamp, Oxford University Press, New York, 1953.

2 - **Barthes, R.:** New Critical Essays (translated by R. Howard) Hill and Wang, New York, 1980.

3 - **.....:** A Lover's Discourse (tran. by R. Horward) Hill and Wang, New York, 1983.

4 - .....: S/Z (tran. by R. Miller) Hill and Wang, New York, 1974.

5 - .....: The Pleasure of the Text, (tran. by R. Miller) Hill and Wang, New York, 1975.

6 - .....: Writing Degree zero (tran. by A. Lavers and C. Smith) Hill and Wang, New York, 1983.

7 - .....: Elements of Semiology (tran. by A. Lavers and C. Smith) Hill and Wang, New York, 1983.

8 - **Ching, M.K.L.** and others (ed.) Linguistic Perspectives on Literature. Routledge and Kegan Paul, London, Boston, and Henley, 1980.

9 - **Culler, J.:** Structuralist Poetics. Cornell University Press, Ithaca, New York 1982.

10 - .....: On Deconstruction. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1982.

11 - **Danato, E. and Macksey, R.** (ed.): The Structuralist controversy, The Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1982.

12 - **Derrida, J.:** Writing and Difference. University of Chicago Press, Chicago, 1978.

13 - .....: Of Grammatology Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

14 - **Dreyfus, H. and Rabimow, P.:** Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics, The University of Chicago Press, 1983.

15 - **Empson, W.:** 7 Types of Ambiguity, New Directions, New York, 1966.

16 - **Frye, N.:** Anatomy of Criticism, Princeton University Press, New Jersy, 1973.

17 - **Hawkes, T.:** Structuralism and Semiotics, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977.

18 - **Jakobson, R.:** Closing Statement: Linguistics and Poetics - Published in reference No. 29.

19 - **Jameson, F.:** The Prison-House of Language, A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1974.

20 - **Jung, C.G.:** The Portable Jung (ed. by J. Campbell) Penguin Books, 1982.

21 - **Leech, G.:** Semantics, Penguin Books, England, 1974.

22 - **Leitch, V.B.:** Deconstructive Criticism, Columbia University Press, New York, 1983.

23 - **de Man, P.:** Blindness and Insight (Vol. 7 of Theory and History of Literature) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.

24 - **Pettit, P.:** The Concept of Structuralism, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1977.

25 - **Piaget, J.:** Structuralism (tran. by C. Maschler) Harper Colophon Books, New York, 1970.

26 - **Riffaterre, M.:** Models of the Literary Sentence - Published in reference No. 32.

27 - **Scholes, R.:** Structuralism in Literature, Yale University Press, New Haven, 1974.

28 - **.....:** Semiotics and Interpretation, Yale University Press, New Haven, 1982.

29 - **Sebeok, T.A.** (ed.): Style in Language. The Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass. 1978.

30 - **Sturrock, J.** (ed.): Structuralism and Science, Oxford University Press, Oxford, New York, 1981.

31 - **Todorov, T.:** Introduction to Poetics (Vol. 1 of Theory and History of Literature) University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.

32 - .....: French Literary Theory Today. Cambridge University Press, Cambridge, 1982.

33 - **Todorov, T. and Ducrot, O.** (tran. by C. Porter) Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1983.

* * *

كلمة شكر

لأن المخطوط من أعمال حمزة شحاتة أضعاف المطبوع، ولأن المطبوع أصابه تصحيف وتحريف تثور بسببه الشكوك، فإنني احتجت إلى العودة إلى ما خفي من إنتاج الأديب وأعانني على ذلك بعض الأدباء الذين أود أن أعبّر عن خالص شكري وامتناني لهم لإمدادي ببعض مواد الكتاب، وعلى رأسهم يأتي الأستاذ عبد الله عمر خياط، الذي زوّدني بثلاثة ملفات كاملة هي صور لنصوص أدبية بعضها مخطوط وبعضها منشور في جريدة عكاظ، عندما كان الأستاذ خياط رئيساً لتحريرها، وأتت أهمية ذلك من كونها أول استجابة ألقاها من أحد عارفي حمزة شحاتة، وقد أتت في لحظة بلغت الحاجة إلى هذه النصوص ذروتها، وكنت أوشك أن أصرف نظري عن هذه الدراسة بسبب ندرة ما وجدته من آثار أدبية لحمزة شحاتة. ويكبر موقف الأستاذ خياط في نفسي إذا ما قارنته بمواقف آخرين كانوا أصدقاء لشحاتة ولديهم نسخ من ديوانه المخطوط ولكنهم لم يستجيبوا لمحاولاتي معهم في أن يمدّوني بصور من الديوان وهؤلاء هم الأساتذة عبد الحميد مشخص، ومحمد نور جمجوم، ومحمد علي مغربي.

وكم أنا مقدّر أيضاً تجاوب أساتذة آخرين معي مثل الأستاذ محمد حسين زيدان والشاعر محمود عارف الذي لم يترك سبباً للتعاون إلا وبذله، والأستاذ عبد الله عبد الجبار. وقد تحدث الثلاثة إليّ بإفاضة وتفصيل عن كل ما أمكنهم تذكّره عن صديقهم الأثير حمزة شحاتة، وسمحوا لي بأن أسجل الأحاديث كي أرجع إليها عند الدراسة. كما أمدّني الأستاذ عبد الجبار بإحدى القصائد الطويلة، وهو عمل أحمده وأكبّره.

ولن يفوتني هنا أن أنوّه بجميل الصنيع الذي لمسته من الأستاذ محمد سعيد

بابصيل حيث استجاب لوساطة صديقنا الدكتور فهمي حرب فبعث إليّ صوراً لبعض ما لديه من شعر مخطوط لشحاتة وإني لأسجل شكري له وللدكتور فهمي حرب على هذا التجاوب الكريم.

كما أني مدين بالشكر الجزيل للأخت الفاضلة شيرين حمزة شحاتة على تجاوبها معي تجاوباً فاق توقّعي بأن تحدثت إليّ عن والدها بكل صراحة ووضوح وتفصيل، كما أنها أمدتني بصورة من الديوان المخطوط (أو بعضه) ولقد كان امتناني بصنيعها ممزوجاً بقناعتي بأنها صورة للمرحوم والدها في صدقه ووفائه والتزامه بمبدأ أن المعرفة هي فوق كل اعتبار. ولقد كانت الأشرطة الثلاثة التي خرجت بها من شيرين خير معين لي على تصوّر حالة والدها في معاشه، وقد كنت لا أعلم عنه شيئاً.

ولن أنسى صاحبَي المعالي الأستاذ عبد الله بلخير والأستاذ حسين عرب وحديثهما إليّ عن بعض ما يعرفانه عن حمزة شحاتة.

أما أخي وصديقي الفاضل الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين فقد كان معي وبجانبي، وكان عيني إذا غبت، وذاكرتي إذا نسيت، وما صنعه من أجلي ومن أجل إخراج هذه الدراسة هو صنيع لا تفي الكلمات بتصويره، ولا تُغني معاني الشكر عن إيفائه حقه، وليس له إلا دعواتي الصادقة بأن يجزيه الله عني خير الجزاء.

وختاماً أسجل هنا صدق الرضى والامتنان لزوجتي العزيزة التي تغرّبت من أجلي كي أُنجز دراستي هذه وتحملت عني كثيراً من أعباء العمل بمقارنة النصوص المخطوطة بعضها ببعض وبطبع مسوّدات الكتاب الأولى ومراجعتها، وكان تحمّلها للعناء وللغربة دافعاً لي للصبر على أعباء الدراسة. وكلمات الشكر لن توفيها حقها، ولكنها هي ترى أن جزاءها هو خروج الكتاب إلى الناس بصورة تُرضي تطلعاتنا معاً. أرجو ألا أخيّب ظنها.

والله الهادي وفيه الرجاء ومنه التوفيق.

عبد الله محمد الغذامي

بيركلي/ كاليفورنيا

بلومنجتون ـ أنديانا

من 22/ 8/ 1983م ـ إلى 24/ 8/ 1984م.

كشاف تفصيلي بمواد الكتاب

فهرس مفصّل بمباحث الكتاب الرئيسية وأسماء الأشخاص المهمّين حسب ترتيب ألف بائي موضح فيه أرقام الصفحات التي وردت فيها. وهو فهرس يشمل مواد نص الكتاب دون الهوامش. ولم أورد في هذا الفهرس اسم حمزة شحاتة وذلك لطغيانه على مادة الكتاب بدءاً من منتصفه.

* * *



فهرس الموضوعات

الصفحة



كتب أخرى للمؤلف

1 ـ **الصوت القديم الجديد** (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987م.

2 ـ **الموقف من الحداثة ومسائل أخرى** (دراسات وبحوث في النقد ومشكلاته). جدة 1987م.

كتب صادرة عن المركز الثقافي العربي (بيروت والدار البيضاء)

3 ـ **الثقافة التلفزيونية** (سقوط النخبة وبروز الشعبي). الطبعة الثانية، 2005.

4 ـ **حكاية الحداثة**. الطبعة الثالثة، 2006.

5 ـ **المرأة واللغة**. الطبعة الثالثة، 2006.

6 ـ **المرأة واللغة ـ 2** (ثقافة الوهم). الطبعة الثانية، 2000.

7 ـ **المشاكلة والاختلاف** (قراءة في النظرية النقدية العربي). الطبعة الأولى، 1994.

8 ـ **النقد الثقافي** (قراءات في الأنساق الثقافية العربية). الطبعة الثالثة، 2006.

9 ـ **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**. الطبعة الأولى، 2000.

10 ـ **القصيدة والنص المضاد**. الطبعة الأولى، 1994.

11 ـ **حكاية سحّارة**. الطبعة الأولى، 1999.

12 ـ **تشريح النّص** ـ مقاربات تشريحيّة لنصوصٍ شعريّة معاصرة. الطبعة الثانية، 2006.

عبد الله الغَذّامي

الخطيئة والتكفير

لقد أثار هذا الكتاب عند صدوره، الكثير من النقاش دفاعاً أو هجوماً، وقد أثار جدالاً واسعاً بين التقليديين والحداثيين عند طرحه لمفاتيح النقد الحديث: البنيوية/السيميولوجية/ التشريحية. وهي المفاتيح/المفاهيم التي حكمت القراءة النقدية في النصف الثاني من القرن العشرين.

وإضافة إلى التنظير الأدبي الحديث، قدم الغذّامي في هذا الكتاب تطبيقاً لاستخدام هذه النظريات في قراءة النص، قراءة تستند إلى الشفرات الدلالية وتفكيك وحدات النص/القصيدة وتشريحها ثم إعادة تركيبها، ليجمع في هذا الكتاب بين التنظير والتطبيق.



المركز الثقافي العربي
ص ب ٥١٥٨/١١٣ بيروت- لبنان
ص.ب 4006 – الدار البيضاء–المغرب